الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر – باتنة-

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية وآدابها

الخطاب الصوفي في يائية ابن الفارض

دراسة أسلوبية

بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في الأدب القديم

من إعداد الطالب:

نوري كلوز

تحت إشراف الدكتور:

محمد حجازي

السنة الجامعية: 2010/2009

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعــة الحاج لخضر - باتنة -

كلية الآداب و العلوم الإنسانية
قســـم اللغة العربية و آدابها

الخطاب الصوفي في يائية ابن الفارض
دراسة أسلوبية

بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في الأدب القديم

من إعداد الطالب: نــوري كلبــوز
تحت إشراف الدكتور: محمد حجــازي

لجنة المناقشة:

كمال عجالي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	رئيسا
محمد حجازي	أستاذ محاضر	جامعة باتنة	مشرفا ومقررا
علي خذري	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	عضوا
فاتح حنبلي	أستاذ محاضر	جامعة أم البواقي	عضوا

السنــة الجــامعية : 2010/2009

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

مقدمة

لقد كان الخطاب الصوفي يشد اهتمامي، منذ قراءاتي الأولى لأدبائه و شعرائه، لقد كان يغذي فيّ الشعور بالاختلاف و التميز، و يرسخ فكرة مفادها أنه يخلق سياقا خاصا به، يتفلت من أسر السياقات الرسمية التي كانت مهيمنة على الساحة الثقافية في التراث العربي.

إن هذا التفرد، و هذا التميز في الخطاب الصوفي و خاصة الشعري منه، مغر، مملوء بالغواية التي تستنفر أدوات التلقي لدى أي باحث، و تستفزه و تلقي به في سراديب اللذة و الغموض، ليجد نفسه مجبرا على التمسك بخيوط النور التي تشع من كلمات القصيد، التي تقوده إلى بحر متلاطم الأمواج،سفن النجاة فيه ركام من كتب المتصوفة.

بعد أن تفهم بعض ما في كتبهم؛ تدرك أنك أمام تجربة روحية، وجدانية، أخلاقية، نسجت خيوطها في مختلف نواحي الحياة، و شكلت توجها له سطوته و سلطته في الفكر الإسلامي.

يزداد اليقين بفرادة و خصوصية المتصوفة، عند قراءة خطابهم الشعري، هنا يتجلى معنى السياق الخاص و الجديد الذي خلقوه في التراث العربي، و هنا يظهر تميزهم في التعامل مع اللغة وتوظيفها بطرائق تخترق المألوف و المعتاد.

هذا الاستفزاز، وهذه الغواية، وهذا التفرد، أسباب دفعتني إلى اختيار الخطاب الشعري الصوفي ليكون مادة لدراستي، و بما أن الإحاطة بهذا الخطاب ضرب من الخيال؛ كان لزاما عليَّ اختيار عينة جزئية منه، فوقع اختياري على شعر ابن الفارض، و أنا أعتقد في قرارة نفسي أني لن أجد من المعارضين كثير، إذا قلت أن قمة و ذروة الخطاب الشعري الصوفي قد رسمت بيدي هذا الشاعر الكبير (عمر بن الفارض).

بعد هذا طرح السؤال نفسه: من أي ناحية ستدرس شعر ابن الفارض؟. و بما أن اللغة هي أبرز الأدوات التي تؤسس لتفرد الخطاب الشعري الصوفي؛ فقد استقر الرأي على أن أدرس لغة الخطاب الشعري عند ابن الفارض، من حيث طريقة توظيفه للغة، و كذلك السمات البارزة في أسلوبه التي قد تميزه عن أساليب غيره، ثم التنقيب عن ما وراء هذه السمات من المسكوت عنه، و كذلك عن ما يختفي وراءها من إيحاءات و إيماءات إيديولوجية و فكرية تنبع من صميم التوجه الصوفي.

و بعد أن تحدد الهدف، طرح سؤال المنهج، و قد بدا جليا أن أنسب منهج لدراسة اللغة والأسلوب لخطاب شعري ما، هو المنهج الأسلوبي، و لكن الهدف المحدد في بعض جوانبه بدا مستحيل التحقق –في ظل خصوصية هذه الدراسة– بسبب اتساع المدونة، و هي شعر ابن الفارض، مما اضطرني إلى تحديد قصيدة معينة من ديوانه، و هي قصيدته المعروفة باليائية، لأنها هي في حد ذاتها تؤسس إلى تفرد الخطاب الصوفي من خلالها كونها أطول قصيدة في الشعر العربي على روي الياء الساكنة. و من هنا استقر العنوان كما يلي: «الخطاب الصوفي في يائية ابن الفارض: دراسة أسلوبية»

و تشتمل هذه الدراسة على تمهيد و أربع فصول و خاتمة، و قد خصص التمهيد للحديث و لو بشكل مختصر عن مفهوم التصوف بوصفه سياق خاص و متميز فكريا عن السياقات الأخرى للمجتمع العربي الإسلامي، و كذلك الحديث عن اللغة و توظيفها في الخطاب الصوفي و خاصة الشعري منه،أما الفصول الأربعة، فقد خصص الفصل الأول للحديث عن السياقات الخارجية المحيطة بالنص (اليائية) و تتمثل هذه السياقات في:

- الحالة العامة لعصر ابن الفارض أو ما يعرف ببيئة الشاعر.
- سيرة ابن الفارض من حيث: حياته، و مذهبه فيها، و كذلك ألقينا نظرة عامة عن شعره.
- المنهج الذي ستوظفه الدراسة، و هو المنهج الأسلوبي، حيث كان لزاما التعريف بمصطلحي الأسلوب و الأسلوبية.

أم الفصل الثاني فقد خصص لدراسة البنية الإيقاعية للقصيدة و محاولة إيضاح أثرها الدلالي في النص، و قد قسم هذا الفصل إلى قسمين:

أولا: الموسيقى الخارجية: حيث تمت دراسة المطلع على اعتبار أنه الإشارة الأولى التي يرسلها الشاعر إلى القارئ أو المتلقي، فلا شك أن المطلع عتبة أساسية من عتابات القصيدة. كما تناول هذا القسم اشكالية الوزن و علاقته بموضوع القصيدة، و حاول عرض آراء القدماء والمحدثين فيها، وتناول -كذلك- بالدراسة وزن القصيدة و حاول إبراز الرابط بينه و بين موضوعها و تتبع الإيحاءات التي أداها الوزن ضمن سياق اليائية. و كذلك دراسة الإيحاءات و الدلالات المتولدة عن توظيف الزحافات و العلل. ثم تناول القافية من حيث حروفها و حراكاتها و حاول استخراج أهم السمات التي تميز قافية اليائية، و ربط هذه السمات بدلالاتها المختفية التي ترجع إلى السياق الصوفي.

ثانيا: الموسيقى الخارجية: حاول هذا القسم أن يتناول بالدراسة الظواهر اللغوية التي يصنفها النقاد والبلاغيون العرب تحت مصطلح البديع، ويبدو جليا أن هذا البديع هو آلية أساسية يوظفها ابن الفارض في تشكيل خطابه الشعري المتميز، و قد شملت الدراسة كل من: التجنيس، الترصيع، التدوير، الطباق و المقابلة، المقاطع الصوتية.

أما الفصل الثالث فهو مخصص لدراسة الأبعاد الدلالية للوحدات المرفولوجية، و قد صدر بتمهيد يوضح مفهوم الوحدة المرفولوجية و دورها في تشكيل شعرية الخطاب. و تناول هذا الفصل بالدراسة مجموعة من الوحدات المرفولوجية التي شكلت ظاهرة أسلوبية بارزة في النص إما بسبب كثافة تواترها فيه، أو بسبب نمط توظيفها، و هذه الوحدات هي: حروف الجر، حروف العطف، حرف لم، اسم الإشارة، صيغ الأفعال و الأسماء.

أما الفصل الرابع فهو مخصص لدراسة المستوى التركيبي والدلالي للقصيدة، و يتضمن تمهيدا يبين محاولات القدامى لضبط مفهوم التركيب في اللغة بصفة عامة، ثم في اللغة الشعرية خاصة، وذلك في نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني، ثم علاقته بالمستوى الدلالي. و قد تطرقت الدراسة إلى

الجمل الإنشائية كالأمر والاستفهام والنداء، ثم الجملة الشرطية، و كذلك تناولت ظاهرة التقديم والتأخير وظاهرة التقابل القائمة على التقابل بين الأنا والآخر، ثم حاولت أن تناقش شعرية التناص في القصيدة، و في الأخير انتهت إلى دراسة بعض الحقول الدلالية البارزة في الخطاب.

وترتكز الدراسة في كل هذا على التأمل الإحصائي للتواتر الكمي للأبنية، و ربط الظواهر اللغوية بطبيعة التجربة الصوفية و كذلك الفنية لابن الفارض.

لابد من الإشارة هنا إلى أننا حاولنا قدر المستطاع الاستفادة من تقنيات التحليل الأسلوبي، مثل تقنية الإحصاء، و الجداول الإحصائية، و الابتعاد عن الأحكام الذاتية المسبقة....

و قد واجهت هذه الدراسة صعوبات كثيرة منها:

- الاعتماد على المنهج الأسلوبي الذي يعد -رغم كثرة ما كتب فيه- منهجا غير مستقر الأسس والآليات في جانبه التطبيقي خاصة في نقدنا العربي.
- طبيعة الشعر الصوفي التي تعبر عن سياق مختلف يتطلب جهد كبير لفهمه و الإلمام بمقاصده الحقيقية دون مغالاة أو تسرع قد يؤديان إلى الزلل.
- شعر ابن الفارض -خاصة- يوظف لغة رمزية معقدة تحيل إلى معطيات ميتافيزيقية خاصة تتطلب جهدا مضاعفا للإطلاع على كنه هذه الرموز و تأويلاتها وفق المنظور الصوفي.

وقد حاولت الدراسة تذليل هذه الصعوبات؛ وذلك بالاعتماد على مجموعة من الأبحاث الرائدة والمتميزة، التي حاولت التعامل مع الخطاب الشعري الصوفي وفق مناهج البحث المعاصرة، لتخلص إلى نتائج توضح تفرد هذا الخطاب باعتباره نتاج سياق مختلف، وهي بهذا تخطو خطوة جريئة نحو التحرر من الخطاب التقليدي، الذي يتجه نحو إدانة وتجريم الخطاب الصوفي، ومن هذه الأبحاث على سبيل المثال لا الحصر:

- كتاب "شعر عمر بن الفارض (دراسة أسلوبية)" لرمضان صادق.
- كتاب "تحليل الخطاب الشعري الصوفي على ضوء المناهج النقدية المعاصرة" لآمنة بلعلي.
- كتاب "الشعر الصوفي الجزائري المعاصر (المفاهيم و الانجازات)" لياسين بن عبيد.
- كتاب "الخطاب الشعري الصوفي و التأويل" لرضوان صادق الوهابي.

كما تجب الإشارة إلى أن الدراسة قد اعتمدت في شرح مفردات الأبيات على طبعة الديوان بتحقيق درويش الجويدي، نظرا لابتعادها عن التأويلات الميتافيزيقية، وتوجهها إلى المعنى المعجمي المباشر، وهو ما يخدم طبيعة الدراسة الأسلوبية، التي تحاول قدر المستطاع الابتعاد عن الأحكام المسبقة والتأويلات الجاهزة، بل تحاول الانطلاق من النص للوصول إلى دلالاته ومعانيه.

وفي الأخير يجب علي أن أشكر أستاذي الفاضل الدكتور محمد حجازي، الذي لولا توجيهاته وإرشاداته لما اكتملت هذه الدراسة، فإني أهديها منه إليه.

تمهيد

تهدف هذه الدراسة إلى تجلية جماليات الخطاب الشعري ضمن سياق محدد، وهو السياق الصوفي، ومن هنا يبدو لزاما إلقاء نظرة ولو بسيطة عن مفهوم هذا المصطلح، من حيث الأصل والماهية، وكذلك من حيث علاقته باللغة.

1- أصل كلمة تصوف:

لقد اختلف الباحثون حول أصل كلمة " تصوف" من حيث الاشتقاق والجمود ثم في أصل الاشتقاق إذا كانت مشتقة.

و يعد السراج الطوسي (378هـ) أقدم مؤرخ للتصوف، ويذكر في كتابه "اللمع" فيقول: «إن سأل سائل فقال: قد نسبت أصحاب الحديث إلى الحديث، ونسبت الفقهاء إلى الفقه، فلمَ قلت: الصوفية و لم تنسبهم إلى حال و لا إلى علم، ولم تضف إليهم حالا كما أضفت الزهد إلى الزهاد والتوكل إلى المتوكلين والصبر إلى الصابرين؟ فيقال له: لأن الصوفية لم ينفردوا بنوع من العلم دون نوع، ولم يترسموا برسم من الأحوال والمقامات دون رسم، وذلك لأنهم معدن جميع العلوم،ومحل جميع الأحوال المحمودة، و الأخلاق الشريفة، سالفا و مستأنفا، و هم مع الله تعالى في الانتقال من حال إلى حال، مستجلبين للزيادة، فلما كانوا في حقيقة كذلك لم يكونوا مستحقين اسما دون اسم، فلأجل ذلك ما أضفت إليهم حالا دون حال، و لا أضفتهم إلى علم دون علم..... فلما لم يكن ذلك نَسَبتهم إلى ظاهر اللبسة، لأن لبسة الصوف دأب الأنبياء عليهم السلام و شعار الأولياء والأصفياء، و يكثر في ذلك الروايات و الأخبار، فلما أضفتهم إلى ظاهر اللبسة كان ذلك اسما محملا غامضا مخبرا عن جميع الأعمال و الأخلاق و الأحوال الشريفة المحمودة، ألا ترى أن الله تعالى ذكر طائفة من خواص أصحاب عيسى عليه السلام، فنسبهم إلى ظاهر اللبسة فقال عز وجل: (إِذْ قَالَ الحَوَارِيُونَ)(المائدة112) و كانوا قوما يلبسون البياض فنسبهم الله تعالى إلى ذلك، ولم ينسبهم إلى نوع من العلوم و الأعمال و الأحوال التي كانوا مترسمين، فكذلك الصوفية عندي، والله أعلم»[1].

فالطوسي يذهب إلى أن الصوفية نسبوا إلى لباسهم وهو "الصوف" و يذكر أن هذا اللباس، هو لباس الأنبياء و الأصفياء و الصالحين.

أما المؤرخ الثاني للتصوف فهو الكلاباذي (380هـ)، و يورد آراء مختلفة حول أصل هذه الكلمة فيقول[2]:

- قالت طائفة: «إنما سميت الصوفية صوفية لصفاء أسرارها و نقاء آثارها».
- و قال بشر بن الحارث: «الصوفي من صفاء قلبه لله».

(1) أبو نصر عبد الله بن علي السراج الطوسي، اللمع في تاريخ التصوف الإسلامي، ضبطه و صححه كامل مصطفى الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت -لبنان، ط1/1421هـ-2001م ، ص23-24

(2) أبو بكر محمد بن إسحاق الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، ضبطه و علق عليه و خرج آياته و أحاديثه أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان،ط1/1993، ص09-10

- وقال قوم: «إنما سموا صوفية لأنهم في الصف الأول بين يدي الله جلّ و عزّ، بارتفاع هممهم إليه و إقبالهم عليه، و وقوفهم بسرائرهم بين يديه».
- وقال قوم: «إنما سموا صوفية لقرب أوصافهم من أوصاف أهل الصُفَّة الذين كانوا على عهد رسول الله صلى الله عليه و سلم».
- وقال قوم: «إنما سموا صوفية للبسهم الصوف».

و يخلص الكلاباذي من مناقشة هذه الأقوال إلى أنه إذا جعل مأخذه من الصوف استقام اللفظ،وصحة العبارة من حيث اللغة. و إلى أن جميع المعاني تجتمع في دلالتها على التخلي عن الدنيا وعزوف النفس عنها، و ترك الأوطان و لزوم الأسفار، و منع النفوس حظوظها، وصفى المعاملات وصوفة الأسرار، و انشراح الصدور و صفة السُبّاق[1].

و يقرر القشيري (456هـ) في رسالته أن كلمة "صوفي" جامدة ليس لها قياس في اللغة، فهو عنده اسم جامد مختص بهذه الطائفة[2].

و يذكر ابن الجوزي (597هـ) في كتابه "تلبيس ابليس" نسبة جديدة، فهو يقول بأن الصوفية ينسبون إلى «قوم في الجاهلية يقال لهم صوفة، انقطعوا إلى الله عزّ و جلّ و قطنوا الكعبة، فمن تشبه بهم فهم الصوفية»[3].

و يناقش ابن الجوزي مختلف الآراء التي قيلت في أصل كلمة تصوف و يحللها و يرد على أصحابها و ينتهي إلى أنه يميل إلى القول باحتمال نسبته إلى الصوف، وهو عنده أقوى الاحتمالات وأن هذا الاسم ظهر للقوم قبل سنة مائتين[4].

و الملاحظ أن كل المؤرخين للتصوف اتفقوا أن الكلمة مشتقة إلا القشيري الذي قال بجمودها،ثم هذه الأكثرية اتفقت على أن اشتقاقها من الصوف.

و كما كان هناك اختلاف بين آراء الباحثين و المؤرخين القدامى في التصوف وفي أصل اشتقاق كلمة "تصوف" و"صوفية"، فالاختلاف قائم أيضا بين المحدثين، و يمكن أن تجمل آراءهم كما يلي:

- طائفة قالت بنسبة كلمة "صوفي" إلى "الصوف" و منهم:
  - نيكولسون في كتابه "في التصوف الإسلامي و تاريخه".
  - أبو الوفا التفتازاني في كتابه "مدخل إلى التصوف الإسلامي".

---

(1) بتصرف/المرجع نفسه، ص11-17

(2) بتصرف/أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن القشيري النيسابوري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، تحقيق و إعداد معروف زريق، علي عبد الحميد بلطة جي، دار الخير للطباعة و النشر، بيروت -لبنان، ط1993/1، ص279

(3) جمال الدين أبي الفرج عبد الرحمان بن الجوزي البغدادي، تلبيس ابليس، دار الفكر للطباعة و النشر، بيروت -لبنان، ط1421/1هـ 2001م ، ص145

(4) بتصرف/المرجع نفسه، ص146-147

- إحسان إلهي ظهير في كتابه "التصوف، المنشأ و المصادر".
- الدكتور عبد الحكيم حسان في كتابه "التصوف في الشعر العربي".
- أحمد أمين في كتابه " ظهر الإسلام ".
- الدكتور زكي مبارك في كتابه "التصوف الإسلامي في الأدب و الأخلاق".
- محمد ابراهيم الجيوشي في كتابه "بين التصوف و الأدب".
- سميح عاطف الزين في كتابه "الصوفية في نظر الإسلام، دراسة و تحليل".

• طائفة ترى أن الصوفي منسوب إلى كلمة "سوفيا" اليونانية، و ممن قال بهذا الرأي:

- جان شوفليي في كتابه "التصوف و المتصوفة".
- جورجي زيدان في كتابه "تاريخ آداب العربية".
- أحمد صبحي منصور في كتابه "التصوف و الحياة الدينية في مصر المملوكية".

وهذان الفريقان المذكوران يمثلان غالبية الباحثين الذين ناقشوا أصل كلمة التصوف واختلاف اشتقاقاتها[1].

2- تعريف التصوف:

لا يقل اختلاف الصوفية في تعريف التصوف عن اختلافهم في أصله و اشتقاقه، و يكفي أن نعود إلى مصادر التصوف المختلفة؛ لنرى تلك التعريفات المتعددة، فنجد أن السراج الطوسي، والكلاباذي، والسهروردي، وابن عجيبة الحسني، يذكرون أكثر من عشرين تعريفا، و القشيري يذكر في رسالته أكثر من خمسين تعريفا من الصوفية المتقدمين، ولا يعتبر هذا العدد هو النهائي في تعريفات التصوف، فالطوسي ذكر أن تعريفات التصوف تتجاوز المائة، و السهروردي يقول إن أقوال المشايخ في ماهية التصوف تزيد على ألف قول[2]، و يرجع هذا التعدد إلى عوامل تتعلق «بالمعرَّف و المعرِّف و ظروف السائل الخاصة و العامة:

1- أما المعرَّف (المسؤول عنه و هو التصوف) فهو حقيقة روحية داخلية، و ليست مظهرا ملموسا أو أمرا محسوسا، و هي بعد ذلك تتخذ تجليات مختلفة فتظهر في صورة مسلك عملي و توجيه خلقي، أو تبدو في مجلى تعبير فني أو نتاج أدبي، أو تتخذ صيغة النظريات و المبادئ الفكرية سواء كانت روحية نفسية أو فلسفية ميتافيزيقية، وهي أحيانا تتجلى في هيئة حركة اصلاحية وخدمات اجتماعية، فمن الطبيعي اذن أن تتعدد صور التعبير عنها وتتنوع، وأن يتعسر ضبطها.

---

(1) للمزيد من التفصيل حول هذه الآراء ينظر: سالم عبد الرازق سليمان المصري، شعر التصوف في الأندلس، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط/ 2007، ص11-22

(2) بتصرف/ المرجع نفسه، ص23-24-25

2- المعرّف (المسؤول وهو الصوفي العارف) هو بطبيعته الصوفية، ذات المشاعر المتجددة، والأحوال المتعاقبة، و التدفق النفسي و الروحي المطرد، ينظر من زوايا مختلفة، ومستويات متفاوتة، و ينطق عن حال لا يستقر و لا يدوم، فمن ثمّ تتفاوت تعريفاتهم للحقيقة الواحدة حتى لو صدرت عن رجل واحد في حالين مختلفين.

3- ثم إنهم يراعون -و تلك سنة نبوية- حال السائل، وحاجته الخاصة وظروف المجتمع من حوله، فيعطونه ما يصلح له، ولا يشق عليه أو يفتن سواه»[1].

و يذكر الدكتور محمد علي أبو ريان[2] مجموعة من التعريفات و يحللها و يناقشها، و منها:

- قول معروف الكرخي: «التصوف هو الأخذ بالحقائق و اليأس مما في أيدي الخلائق».
- قول بشر الحافي: «الصوفي من صفا قلبه لله» وهو التعريف المفضل عند غالبية الصوفية.
- قول سهل بن عبد الله التستري: «الصوفي من يرى دمه هدرا وملكه مباحا».
- قول أبي سعيد الخراز: «الصوفي من صفا قلبه فامتلأ قلبه نورا».
- قول سمنون المحب حين سئل عن التصوف: «أن لا تملك شيئا و لا يملكك شيء».
- قول أبي الحسن النوري: «الصوفية قوم صفت قلوبهم من الكدورات البشرية، وآفات النفوس و تتحرروا من شهواتهم حتى صاروا في الصف الأول، والدرجة العليا مع الحق، فلما تركوا كل ما سوى الحق صاروا لا مالكين و لا مملوكين».

و هذا التعريف جامع للمعاني التي أشارت إليها التعريفات السابقة، فهو أولا يشير إلى أن الصوفية هم من تطهرت أجسادهم و نفوسهم،.... و يشير أيضا إلى أن هؤلاء الصوفية الذين حرروا أنفسهم من أغلال العبودية قد أصبحوا في الصف الأول و الدرجة العليا مع الحق.

و يتضح أيضا من التعريفات أنها تتضمن معاني مختلفة بعضها يشير إلى السمات الظاهرة للصوفي من حيث عزوفه عن مظاهر الدنيا و زخارفها، و تقشفه، و زهده في المطالب العاجلة، وبعضها يخطو خطوات أكثر تعمقا في فهم معنى التصوف فيبرز معنى قرب الصوفي من الله، و في تعريف آخر يبرز معنى قطع العلائق مع الخلق وربط النفس بالحق، ثم بعد هذا، الفناء عن الذات وعن الأغيار و فوق كل هذا، المشاهدة، و الكشف، و الرؤيا العيانية أو المعاينة البصرية[3].

و يذكر أبو الوفا التفتازاني تعريف للتصوف يقول فيه: «إن التصوف فلسفة حياة تهدف إلى الترقي بالنفس الإنسانية أخلاقيا، و تتحقق بواسطة رياضات عملية معينة تؤدي إلى الشعور في بعض الأحيان بالفناء في الحقيقة الأسمى، والعرفان بها ذوقا لا عقلا، وثمرتها السعادة الروحية، ويصعب التعبير عن

(1) حسن الشافعي، أبو اليزيد العجمي، في التصوف الاسلامي، دار السلام، القاهرة -مصر، ط1428/1هـ-2007م، ص23-24

(2) محمد علي أبو ريان، الحركة الصوفية في الإسلام، ص17 و ما بعدها.

(3) بتصرف/محمد علي أبو ريان، الحركة الصوفية في الإسلام، ص 27

حقائقها بألفاظ اللغة العادية لأنها وجدانية الطابع و ذاتية». ويبدو هذا التعريف تعريفا شاملا مبينا لخصائص التصوف المختلفة و موضحا لعدد من النقاط المهمة، و منها: ذاتية التجربة الصوفية، هدفها الترقي الأخلاقي عن طريق المجاهدات و السلوكيات، المعرفة ذوقية عن طريق القلب لا العقل، ووسيلة التعبير تعتمد على لغة رمزية و ليست لغة عادية[1].

فالتصوف إذن هو في حقيقة أمره محاولة لتجاوز الشعائر و الرسوم الظاهرة لأي دين لكي تواجه النفس في أعماقها شحنات روحية تربطها بالجهد الخلاق، و تدلف بها في بحار أنوار القدس الغامرة لتسبح في ينبوع النور وتنعم بالتواجد في جلال الحضرة الإلهية كما يقول الصوفية.[2]

و يتكلم أبو حامد الغزالي عن الصوفية في كتابه "المنقذ من الضلال" فيقول: «علمت أن طريقتهم إنما تتم بعلم و عمل؛ و كان حاصل علومهم قطع عقبات النفس، و التنزه عن أخلاقها المذمومة و صفاتها الخبيثة، حتى يتوصل بها إلى تخلية القلب من غير الله تعالى و تحليته بذكر الله.... وظهر لي أن أخص خواصهم، ما لا يمكن الوصول إليه بالتعلم بل بالذوق* والحال** وتبدل الصفات.....فعلمت يقينا أنهم أرباب الأحوال، لا أصحاب الأقوال.... و بالجملة فماذا يقول القائلون في طريقة، طهارتها –وهي أول شروطها– تطهير القلب بالكلية عمّا سوى الله تعالى، ومفتاحها الجاري منها مجرى التحريم من الصلاة، استغراق القلب بالكلية بذكر الله، وآخرها الفناء بالكلية في الله»[3].

و هذا الكلام لأبي حامد الغزالي يوضح المعالم الأساسية للتصوف فهو يقسمه قسمين:علم وعمل، ثم يوضح التوجه الأخلاقي والتربوي القائم على تزكية النفس، ويبين كذلك سبل التعلم والمعرفة القائمة على الذوق والحال، ثم يبين نتائج كل هذه السلكات والمجاهدات، وهي: استغراق القلب بالكلية بذكر الله، ثم الفناء بالكلية في الله.

3- اللغة والخطاب الشعري الصوفي

إن للتصوف –بحكم كونه ظاهرة تاريخية عريقة، وحركة فكرية واجتماعية شاملة، وجوهرا روحيا أصيلا– تجليات متعددة، على أصعدة مختلفة، الذي يهم هذه الدراسة منها هو الجانب الأدبي والشعري خاصة، حيث عبر عشاق الصوفية، وشعراؤهم عن مواجيدهم ومشاعرهم الحارة وحاولوا أن يعيشوا حقائق القرآن ويغوصوا في عالمه المليء بالأسرار التي لا تنفد، وخرجوا على الناس بأدب رفيع المستوى في عديد من اللغات الإسلامية وكان حظ العربية من ذلك وافرا بطبيعة الحال[4]، ويبدو أن

---

(1) بتصرف/سالم عبد الرازق سليمان المصري، شعر التصوف في الأندلس، ص 31-32

(2) محمد علي أبو ريان، الحركة الصوفية في الإسلام، ص 07

(*) الذوق في معرفة الله: عبارة عن نور عرفاني يقذفه الحق بتجليه في قلوب أوليائه، فيفرقون بواسطته بين الحق و الباطل، دون أن يعتمدوا في ذلك التفريق على كتاب أو غيره.

(**) الحال عند المتصوفة: معنى يرد على القلب من غير تصنع و لا اجتلاب و لا اكتساب، من طرب أو حزن، أو قبض أو بسط، فإذا دام و صار ملكا يسمى مقاما، فالأحوال مواهب و المقامات مكاسب، فالأولى تأتي من عين الجود، و الثانية ببذل المجهود.

(3) أبو حامد الغزالي، المنقذ من الضلال والموصل إلى ذي العزة و الجلال، حققه وقدم له:جميل صليبا،كامل عياد،دار الأندلس،ط10 1981، ص130 وما بعدها

(4) بتصرف/حسن الشافعي،أبو اليزيد العجمي، في التصوف الإسلامي، ص28

وخلال هذه الأدوار من تطور الخطاب الصوفي، عَبَّرَ المتصوفة باللغة، و توسعوا في أشكال التعبير التي سمحت بها، و شكلوا نسقا خطابيا مختلف المكونات والظواهر النصية، من شعر وقصص وأدعية ومناجيات وحكم وأخبار، تنتظمها مجموعة من القوانين التي تحكم العلاقات و التفاعلات فيما بينها، قصد بلوغ هدف معين، هو التعبير عن تجربتهم في الاتصال بالله، وهي تجربة معرفية عاطفية، كما أنها تجربة في الكتابة والإبداع[1].

و يتخذ مفهوم اللغة في الخطاب الصوفي أبعادا جديدة و يكتسب مقومات متميزة لا نجدها في كتب اللغة و البلاغة، ولا في كتب النقد مما انتهى إلينا من علماء السلف، وهي مقومات تشهد على عمق و أصالة المنظور الصوفي و تميزه في هذا الباب، و إن ظل هذا المنظور معزولا عن الفكر اللغوي العربي[2].

وقد أدى هذا التعامل المعزول و المتميز للصوفية مع اللغة إلى تأسيس ما يعرف بالمصطلح الصوفي، وهو المدونة الجامعة لألفاظ المتصوفة، ولعل أول «مسوغ لوجود الإصطلاح الصوفي، هو مسوغ وجود التصوف نفسه، في اطار جماعي مغلق محدد الكيفية، متموج بالخطاب، مطلق الأهداف...و الصوفية انما استلت شرعيتها، لغة و كيانا، من تسليمها بحق الآخرين في نفس الخيار الأنطولوجي؛ فاخترعوا لأنفسهم مصطلحا لئلا ينازعوا الآخرين حقهم في الوجود، أي رؤاهم للكون وللإنسان ولوسائل التواصل بين الاثنين، واستقلوا بتنظيرات ليبقى الآخرون في حِلٍّ من مجاذبتهم النوازع إلى ذلك. يقول ابن عربي: " اعلم أن أهل الله لم يضعوا الاشارات التي اصطلحوا عليها فيما بينهم لأنفسهم، فإنهم يعلمون الحق الصريح في ذلك، وإنما وضعوها منعا للدخيل حتى لا يعرف ما هم فيه، شفقة عليه أن يسمع شيئا لم يصل إليه، فينكره على أهل الله فيعاقب" و يقول القشيري: " وهذه الطائفة مستعملون ألفاظا فيما بينهم، قصدوا بها الكشف عن معانيهم لأنفسهم، و الإجماع والستر على من باينهم في طريقتهم لتكون معاني ألفاظهم مستبهمة على الأجانب غيرة منهم على أسرارهم أن تشيع في غير أهلها، إذ ليست حقائقهم مجموعة بنوع من تكلف، أو مجلوبة بضرب تصرف"»[3].

يقوم المعجم الصوفي على وحدات معنوية مختلفة، وقد عرفت هندسة هذا المعجم أسلوبا في البناء يناسب طبيعة مضامينه، فقد قام على[4]:

أ- اللفظ المفرد، من مثل (الوجود)، الذي يدل على حقيقة واحدة، وهو في هذا المستوى من الإطلاق يقترب من الدلالة المعجمية.

ب-الدلالات المشتركة، عن طريق ترادفات تحمل فيها الألفاظ معاني بعضها بعضا، كالفناء الذي هو: المحو-المحق-الصعق-الطمس.

(1) بتصرف/آمنة بلعلي،تحليل الخطاب الصوفي،ص20
(2) رضوان الصادق الوهابي، الخطاب الشعري الصوفي والتأويل، ص165
(3) ياسين بن عبيد،الشعر الصوفي الجزائري المعاصر، ص43-44
(4) بتصرف/المرجع نفسه، ص51-55

ت-مصطلحات الطريق الصوفي، مثل: السفر-الرحلة-السلوك-السالك-المقامات-الأحوال-المجاهدة-الوصول-الواصل-الغاية....

ث-مصطلحات التجربة، مثل: الرؤيا-الكشف-المشاهدة-الوارد-الفقر-الهواجم-الهواجس....

ج-مصطلحات المذهب، مثل: الإحسان-الإرادة-الحضرة-الفيض-الجذبة-الولاية-حقيقة الحقائق-أمهات الأسماء-الشيخ-المريد....

و في كل ذلك يتجه اللفظ وجهة تقوم على معنى قار يتسع إلى حدود الدلالة التي يُمْنَحُهَا من السياق،أو من غائية منتج الكلام.

و ثَمَّ اتجاه اصطلاحي آخر، تجتمع فيه اللفظة بما هو لها نقيض، ولا يقوم للفظ معناه إلا بالمقابلة الضدية مع غيره، كالسُكْر والصحو، والإثبات و المحو،الجمال والجلال،القبض والبسط،الجمع والفرق، الغيبة والحضور،الفناء والبقاء....وهو أسلوب يشير في الغالب إلى حالات الحيرة التي يقع فيها الصوفي، أو إلى تراوحه بين وضعيات سلوكية يفقد فيها التمييز.

ح-طريق الوصف، واستخراج النعوت منسوبة إلى منعوتات عليها مدار المعنى، مثل: تجلي ذاتي-سمع ثبوتي-الفتح المطلق-الأعيان الثابتة.

و كل هذه المقومات التي أسست للمصطلح الصوفي، تمثل ارادة فعالة لدى الصوفية تدفعهم لخلق لغة متميزة، وفق منهج هذه أهم ملامحه:

1) ترجمة السلوكيات إلى مصطلحات تختلف صيغها بين الاسم و المصدر، وهي مصطلحات تخفي وراءها مواقف حركية، هي الأبنية السفلية التي يستند إليها وجودها.

2) الاستفادة من الفروق الموجودة بين الألفاظ المترادفة كمصطلحات:الشهود والمشاهدة-المسامرة والمناجاة-المخاطبة والمحادثة...

3) استغلال اتساع اللفظ إلى أكثر من دلالة، وجعل المسافة بين هذه الدلالات مجالا للنشاط التأصيلي و التأويلي غير خفي الملامح،لأنه يأخذ حيزا واسعا في المعجم الصوفي.

و إذا كانت هذه طبيعة اللغة الصوفية، تحمل كل هذه الخصائص وهذا التميز، فإن اللغة الشعرية لديهم أكثر تميزا وخصوصية،وقد وظفوها بكثرة«فيندر أن نجد صوفيا لم يخلف ابداعا فنيا شعريا أو نثريا،وكأن الصوفي لم يكن يجد لغة أقدر على عكس معاناته الوجودية من اللغة الفنية،ولهذا كان ابن عربي يرى أن اللغة العادية إذا وظفت للتعبير عن التجربة الصوفية تأتي سمجة خشنة، فيلجأ العارف إلى التعبير بضرب الأمثلة...ويرتبط مفهوم الشعر عند ابن عربي (والصوفية عامة) بالرمز وإجمال الدلالة الكثيفة ارتباطا وثيقا، إذ يقول: "والشعر محل الإجمال والرموز والألغاز والتورية "،وهذه الرموز والألغاز "ليست مرادة لأنفسها، وإنما هي مرادة لما رمزت له ولما ألغز فيها"... وهذه الرموز والألغاز والأمثال أصدق دليل على المعنى المضمر في الفؤاد حيث تعجز اللغة العادية عن التعبير

عنه، كما أنها ستر على هذا المعنى العميق الذي يريد المبدع نقله إلى متلق مخصوص»[1] و لهذا فقد اتخذ الصوفية لهم لغة خاصة تقوم على استعمال الرمز في كلامهم و أدبهم، لأن الرموز «أقدر على التعبير عن عمق التجربة الوجودية الصوفية، لأنها عميقة لا تنتهي الدلالة فيها عند ظاهرها، فإن وقف المتلقي عند الظاهر، و لم يجعل همه في ادراك الباطن، وقف دون مقصود الباث؛ لأن الرمز " كلام يعطي ظاهره ما لم يقصده قائله"»[2]، و هذا أحد الدوافع التي أدت إلى تأسيس هذه اللغة الشعرية الخاصة، إضافة إلى دوافع أخرى:

« أ- جعل الأسلوب الرمزي قناعا يسترون به الأمور التي رغبوا أن يكتموها و ذلك بسبب الخلاف البين بين الفقهاء و بينهم، و عدم فهم الفقهاء لمعانيهم و رموزهم.

ب- الأسلوب الرمزي هو الطريق الوحيد الممكن الذي من خلاله يستطيعون التعبير عن رياضتهم الصوفية و علمهم بخفايا الأمور التي لا تنكشف إلا لأهل الحقيقة.

ج- الشعور بأن اللغة المألوفة عند الناس جميعا لا تستطيع التعبير عن أفكارهم و معانيهم، فهُمْ إذن في حاجة إلى إيجاد لغة جديدة، و الرمز وحده هو اللغة التي يجب أن يتعامل بها كل مريد مع غير جنسه»[3]، ذلك أن التعبير بالرمز «هو وحده الذي يمكن أن يقابل الحالة الصوفية التي لا تحدها الكلمة، و الذي يمكن بالتالي أن يخلق المعادل التخيلي لهذه الحالة، إنه تعبير لا يخاطب العقل بل القلب، و ما يستجيب في النفس للسحر وكل ما يخرق العادي والمألوف، فكما أن الحالة الصوفية لا يحكمها مقياس الحس و العقل، كذلك ليس في مقدور لغة الاصطلاح و الوضع أن تعبر عما يتناقض مع الاصطلاح والوضع، و هكذا فإن لغة الصوفي هي بالضرورة الباطنية سرية، و هي شأن جميع الأشياء السرية الباطنية، لا يمكن فهمها بمنطق الظاهر، و إنما يجب فهمها بمنطقها هي، بمنطق الباطن و حقائقها وأبعادها»[4].

و يبدو أن هذه اللغة الشعرية الصوفية الخاصة التي انتهجها ابن الفارض، إضافة إلى خصوصية التجربة لديه «و شدة تلهبها الوجداني و الروحي، قد حالت بين شعره و كثير من المثقفين، فلم يتذوقوه، و حملوا عليه و على صاحبه ووجهوا اتهامات كثيرة تبدأ بالمروق عن الدين و تنتهي بالضعف الفني، على حين تقبله بعض المتلقين ممن عرفوا بنزعة محافظة على رأسهم الإمام جلال الدين السيوطي. و لكن رفض كثير من المتلقين لشعر ابن الفارض لا يعود -في زعمنا- إلى خصوصية التجربة فحسب، بل يرجع -فضلا عن ذلك- إلى ذلك التباين الموضوعي الجذري بين مضامين هذا الشعر، وما درج عليه أكثر المتلقين بدءا من المفاهيم الأنطولوجية،و مرورا بالنسق المعرفي، وانتهاء بالنمط السلوكي، والمنظور الجمالي، وتلك هي العلة الحقيقية -فيما نظن- لما قام بين

(1) رضوان الصادق الوهابي، الخطاب الشعري الصوفي والتأويل، ص194-195

(2) المرجع نفسه، ص195

(3) سالم عبد الرازق سليمان المصري،شعر التصوف في الأندلس،ص 167

(4) أدونيس، الثابت و المتحول، دار العودة، بيروت -لبنان، ط/1977، ج2،ص95

الصوفية و غيرهم من أبناء شرائح المجتمع الأخرى من صراعات»[1] .

يتضح مما سبق أن التصوف قد خلق نسقا معرفيا و إيديولوجيا بسط نفوذه على شرائح كبيرة من المجتمع بطبقاته المختلفة، و قد أدى إلى تشكل خطاب شعري ذو جودة عالية، يعبر عنه، ويعد ابن الفارض أبرز ملكة شعرية مثلت هذا التوجه الصوفي، و تهدف هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على بعض الجماليات التي يتميز بها الخطاب الشعري لديه، من خلال تطبيق آليات المنهج الأسلوبي على قصيدته اليائية.

---

(1) رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض، ص18

الفصـــــل الأول

في السياقات الخارجية

السيرة و الشعر و المنهج

عاش ابن الفارض في الحقبة الممتدة بين أواخر القرن السادس وأوائل القرن السابع الهجريين، وهذان القرنان شهدا اضطرابات كثيرة كادت أن تعصف بكيان الأمة الإسلامية، وقد ورثا «المذاهب السياسية التي تلونت بتلون بقاع الأرض الإسلامية، وإذا كان القرنان قد ورثا كل ذلك، فقد تحملا تبعات وأوزار هذه القرون الخمسة السابقة وورثا منها كل أخطائها وانحرافاتها؛ فكانا مسرحا لأحداث جسام هزت العالم الإسلامي من أعماقه ونشرت بين جنباته علامات حزينة»[1].

ولعل من أشد الأخطار التي واجهت الأمة الإسلامية وأكثرها بشاعة «الحملات الصليبية، تلك الحملات التي قادها لفيف من أمراء أوربا، لأسباب ظاهرها ديني وباطنها سياسي واقتصادي، ضد المسلمين في الشرق، وقد استمرت تلك الحملات زهاء قرنين من الزمان من عام 498هـ/1105م إلى 691هـ/1292م. ويبدو من ذلك الامتداد الزمني الشاسع أن الدولة الأيوبية -التي قضى ابن الفارض حياته كلها في ظلها- قضت هي أيضا حياتها كلها في رباط مستمر، وكفاح دائم ضد الصليبيين، وكان نتاج هذا الكفاح أن تمكن صلاح الدين (567هـ- 588هـ) من القضاء على الحملة الصليبية الثالثة، بعد إلحاق الهزيمة المنكرة بالصليبيين في موقعة حطين 583هـ/1187م، كما قضى الكامل (616هـ-638هـ) على حملة صليبية أخرى استهدفت مصر خاصة..... و يتضح أن الحروب الصليبية سمة بارزة من سمات العصر الأيوبي الذي عاش فيه ابن الفارض، وقد أزكت تلك الحروب عند الناس المشاعر الدينية والقومية؛ لما أثارت فيهم من حمية ورغبة حارة في الاستشهاد، كما أثارت تلك الحروب في نفوس الناس التوتر وأخذ الحذر ومجانبة الفراغ واللهو والدعة؛ كما نبهت فيهم التأهب للقاء العدو. لذا، لم تعرف قصور الحكام في ذلك العصر ما كان ذائعا من قبل من عبث ولهو»[2].

وقد كان لهذه الحروب الصليبية بما ولدته من حالة اللاأمن واللااستقرار، أثرا بالغا في توجيه المجتمع الإسلامي، فقد دفعت بكثير من «المسلمين إلى ميدان القتال، كما دعت تلك الحروب لطولها وبشاعتها كثيرا من المسلمين -كذلك- إلى الزهد الشديد في الحياة، واللجوء إلى الله عز و جل، إلا أن الحروب الصليبية ليست العامل الوحيد الذي أدى إلى ازدهار التصوف وسلوك كثير من المسلمين -بينهم ابن الفارض- سبيل الزهد في الحياة في العصر الأيوبي، فقد كانت هناك عوامل أخرى كثيرة،يتصل بعضها بطبيعة سياسة الدولة الأيوبية، وبعضها بالمتصوفة والزهاد أنفسهم. ومن بين تلك العوامل التي مالت بكثير من المسلمين إلى الزهد في العصر الأيوبي، ذلك الخلاف البغيض، وتلك الفتن الداخلية الطاحنة التي دبت بين ملوك بني أيوب؛ إذ أنه على الرغم مما حققه ملوك تلك الدولة من انتصارات خارجية، وانجازات داخلية، سرعان ما ضربت الفتنة بجذورها فيما بينهم، فمد بعضهم عينه

(1) عبد المطلب مصطفى، اتجاهات النقد خلال القرنين السادس و السابع الهجريين، دار الأندلس، بيروت -لبنان، ط1/1984، ص29
(2) رمضان صادق، شعر عمر ابن الفارض، ص 13-14

إلى ملك أخيه، واتخذ كل منهم بطانة تسر له و توعز إليه أن يسلب الآخر مملكته ونفوذه»[1].

ومما لا شك فيه أن هذه الفتن الداخلية المؤلمة -فضلا عن الغزو الخارجي الشرس- أزكت في نفوس كثير من المسلمين مشاعر احتقار الدنيا واليأس منها، والزهد فيها والاتجاه إلى الله، كما ألهبت في قلوبهم الشعور بالحزن والميل عن الناس، وهذه كلها أمور لا تبتعد كثيرا عن التصوف، هذا التصوف الذي يبدو أنه قد ظهر وتجلى وازدهر في هذه الفترة، ويبدو أن الظروف العامة الفكرية والسياسية والاجتماعية كانت تسمح بهذا الظهور والتجلي، ولما كان الأيوبيون «قد قاموا على أنقاض الحكم الفاطمي الشيعي، ووجدوا ألاّ سبيل إلى مقاومة الفراغ الذي خلّفه سقوط الدعوة الاسماعلية ونظامها، إلا بتشجيع التصوف، وأن الإيلخانيين المغول الذين حكموا في بغداد اتخذوا من الصوفية موقفا أقرب إلى التشجيع، وهكذا كان الأتراك السلاجقة من قبلهم؛ وهو الموقف الذي سيغلب على القوة الصاعدة في القرون التالية، أعني الأتراك العثمانيين...... ولم تكن الظروف الثقافية بأقل مواتاة لشيوع روح التصوف ومنظماته في العالم الإسلامي حينذاك، ويرجع ذلك إلى عوامل عدة:

1- فالروح المدرسية الكلامية القائمة على الأدلة العقلية، حينئذ، أكثر من استنادها إلى الوحي،والتقاليد الجدلية بطبيعتها الجافة ونظرتها الضيقة المتعصبة، لم تعد ترضى روح العالم الإسلامي المتطلع إلى لحن جديد.

2- والتصوف كان قد اكتسب القبول في نطاقات عريضة، ومستويات مختلفة بين المثقفين المسلمين، سواء كانوا عقلانيين كابن سينا الذي قيل: إنه لقي العارف أبا سعيد بن أبي الخير،فقال عنه: هذا الرجل يرى ما نتكلم نحن عنه، أو نصيين كالهروي شيخ الحنابلة في خرسان، الذي كان ينادي:

أنا حنبلي ما حييت فإن أمت فنصيحتي للناس أن يتحنبلوا

أصبح هو نفسه من شيوخ الصوفية، ومن حسن الحظ أن الصحوة التي شهدتها الأوساط الجنبلية، أو الدعوة السلفية -كما يسميها البعض- التي قادها شيخ الاسلام ابن تيمية، وتلميذه ابن القيم، وتلميذهما ابن رجب الحنبلي وغيرهم، أخذوا جميعا موقفا منصفا معتدلا يميل إلى التشجيع؛ برغم النقد والتقويم، من التصوف.

3- والدوائر الصوفية نفسها كانت قد نجحت في مقاومة النزعات الغالية بين صفوفها إلى حد كبير بفضل الجنيد وتلاميذه، واستطاع بذلك أن يتغلغل في أعماق الثقافة الإسلامية، حتى ليلاحظ المرء تقاربا شديدا بين النزعة الأشعرية في الكلام، والمذهب الشافعي في الفقه، والتصوف في علوم الحقيقة.

(1) المرجع نفسه، ص 14

4- ويرى آخرون أن جهود الإمام الغزالي في مقاومة الفلاسفة من جانب، والباطنية من جانب آخر، وطبيعة شخصيته وتجربته الروحية كان لها أثر كبير في تهيئة المسرح للانتصار والانتشار الذي ناله التصوف.

وهذا صحيح ولكنه لا ينبغي أن يغطي على أفذاذ الشيوخ المرشدين، الذين ازدانت بهم الساحة الصوفية بعد القرن الخامس، فلهم الفضل كل الفضل بجهودهم الفكرية و الروحية و العلمية فيما حققه التصوف من ازدهار.

وعلى كل فقد هيأت هذه الظروف لما شهدته هذه المرحلة من تعبير مركب عن الحقيقة الصوفية في المجالات الفكرية والأدبية والاجتماعية»[1].

في هذه الأجواء المشحونة بالأخطار الخارجية و الداخلية، و المُعْنَى فيها عناية خاصة بمظاهر الحياة الروحية والإبداعية، صاغ ابن الفارض شعره لتأكيد حبه المنزه الفياض لله عز وجل، والحق أن العوامل المشار إليها سابقا ما كانت لتؤتي أكلها فتدفع بالشاعر إلى سلوك طريق الزهد والتصوف، لولا ذلكم الاستعداد الفطري الخاص لدى الشاعر وتلك الإرادة القوية التي تميز بها، و ذلكم الميل الروحي الموروث إلى حياة الزهد[2].

(1) حسن الشافعي، أبو اليزيد العجمي، في التصوف الإسلامي، دار السلام، القاهرة -مصر، ط1، 2006، ص69-70

(2) بتصرف/رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض، ص16

1- *التعريف بابن الفارض و شعره**

تستهدف هذه الدراسة متابعة بعض الظواهر الأسلوبية في نص معين (اليائية) من الخطاب الشعري لابن الفارض، ومن هنا فالمقام يستلزم عدم الوقوف مليا عند سيرة ابن الفارض، لا سيما وأن بعض الباحثين المحدثين قد فصلوا القول في ذلك[1] مما يجعل تفصيل القول في سيرة الرجل ضربا من التكرار.

والمشهور عند أصحاب التراجم أنه ولد سنة 576هـ وتوفي سنة 622هـ وهو عمر بن علي بن مرشد بن علي الحموي الأصل. المصري المولد والدار والوفاة، أبو حفص وأبو القاسم. شرف الدين بن الفارض، أشعر المتصوفين يلقب بسلطان العاشقين، في شعره فلسفة تتصل بما يسمى (وحدة الوجود).

قدم أبوه من "حماه" بـ" سورية" إلى مصر فسكنها وصار يثبت الفروض للنساء على الرجال بين يدي الحكام، ثم ولّيَ نيابة الحكم فغلب عليه التلقيب بالفارض.

و ولد له "عمر" فنشأ بمصر في بيت علم وورع، ولما شب اشتغل بفقه الشافعية وأخذ الحديث عن "ابن عساكر" و أخذ عنه "الحافظ المنذري" و غيره.

ثم حبب إليه سلوك طريق الصوفية، فتزهد و تجرَّد، و جعل يأوي إلى المساجد المهجورة في خرابات القرافة (بالقاهرة) وأطراف جبل المقطَّم، وذهب إلى "مكة" في غير أشهر الحج، فكان يصلي بالحرم، ويكثر العزلة في واد بعيد عن "مكة"، وفي تلك الحال نظم أكثر شعره.

وعاد إلى (مصر) بعد خمسة عشر عاما، فأقام بقاعة الخطابة بالأزهر، وقصده الناس بالزيارة،حتى إن الملك "الكامل" كان ينزل في زيارته.

وكان جميلا نبيلا، حسن الهيئة والملبس، حسن الصحبة والعشرة، رقيق الطبع، فصيح العبارة،سلَسَ القياد، سخيا جواد.

له ديوان شعر جمعه سبطه "علي" وشرحه كثيرون، منهم: "حسن البوريني" و "عبد الغني النابلسي"،وشرحاهما مطبوعان.

❖ **مذهبه:**

من المعروف أن ابن الفارض عاش في العصر الأيوبي الذي تلا العصر الفاطمي في مصر، ومما لا شك فيه أن تبدل السلطة السياسية لا يعني تبدل المعتقدات الروحية والنفوس الإنسانية، فبالرغم من القضاء على الحكم الفاطمي، فقد بقيت العقيدة الشيعية متأصلة في نفوس المصريين، وإن كان ظاهــر

(*) اعتمدت الدراسة في الترجمة لابن الفارض على مقدمة الدكتور درويش الجويدي في تحقيقه لديوان ابن الفارض.

(1) أنظر مثلا: (ابن الفارض والحب الإلهي) و(ابن الفارض سلطان العاشقين) للدكتور محمد مصطفى حلمي، (شعر عمر بن الفارض) للدكتور عاطف جودة نصر

الأمر قد تبدل. فالقاضي الفاضل المشهور بعدائه للفاطميين الشيعة يؤكد أن العقيدة الاسماعلية قد خالطت من المصريين اللحم والدم[1]، فكيف يمكن أن يزول ما خالط لحم الشعب ودمه بين ليلة وضحاها فور تبدل السلطة الحاكمة؟

وهذا يعني –بكل وضوح– أن عصر ابن الفارض والبيئة التي عاش فيها لم يكونا عصرا وبيئة سنيين، مع التأكيد على أنه لم يكن أيضا عصرا شيعيا خالصا، بل كان مزيجا من الاثنين، فماذا كان الأثر الذي تركته هذه البيئة الشيعية–السنية في ابن الفارض؟ وعلى أي مذهب كان؟

إن العودة إلى ديوان ابن الفارض تحيلنا إلى أبيات يسير فيها ناظمها في المنحنى الشيعي الصرف، بل أكثر من هذا، فإنها قد تدل على عقيدة شيعية كامنة في صدره، فعلاوة على تأويله للمعالم الدينية والشرعية الظاهرية تأويلا باطنيا، يجاري فيه تأويلات الاسماعلية لها، واستعماله للكثير من المصطلحات الفاطمية، واعتقاده بالتجلي الذي كان من دعائم المعتقدات الباطنية الشيعية، وخاصة المغالية منها؛ فابن الفارض يورد في تائيته الكبرى أبياتا لا تترك مجالا للشك في وجود عقيدة شيعية أو علوية، في قلبه، فهو يقول:

بعترته استغنت عن الرسل الورى ... وأصحابه والتابعين الأئمة

....

وأوضح بالتأويل ما كان مشكلا ... عليّ، بعلم ناله بالوصية

وهذا القول بتشيع ابن الفارض يتبناه بعضهم، رغم أن شعر ابن الفارض نفسه ينفي هذا، وخاصة في التائية نفسها وفي سياق الأبيات المذكورة، فابن الفارض يذكر الصحابة ويترضى عليهم، ويقدم الراشدين منهم على علي رضي الله عنه، حيث يقول في الأبيات التي تسبق البيت الذي ذكر فيه علي:

فمن نصرة الدين الحنيفي بعده ... قتال أبي بكر، لآل حنيفة

و سارية، ألجاه للجبل النداء ... من عمر، و الدار غير قريبة

و لم يشتغل عثمان عن ورده، وقد ... أدار عليه القوم كأس المنية

و أوضح بالتأويل ما كان مشكلا ... عليٌّ بعلم ناله بالوصية

و سائرهم مثل النجوم، من اقتدى ... بأيهم منه اهتدى بالنصيحة

فتقديم الصحابة على علي مخالف لعقائد الشيعة عامة فكيف بغلاة الاسماعلية، ومن هنا يمكن القول بأن ابن الفارض و إن كان متأثرا بالثقافة الشيعية السائدة في المجتمع إلا أنه لم يكن يعتقد معتقداتهم. ومما لا ينبغي إغفاله اسم ابن الفارض (عمر) وهو اسم لا يسمي الشيعة به أبناءهم.

(1) بتصرف/ محمد كامل حسين، دراسات في الشعر في عصر الأيوبيين، دار الكتاب المصري، القاهرة –مصر، ط/1958، ص 9

ورغم أن ابن الفارض ليس شيعيا فلا يمكن اعتباره سنيا، بسبب بعض المعتقدات التي يتبناها (كالحلول والإتحاد...)، فهو لا ينتسب لا إلى السنة ولا إلى الشيعة، بل هو صوفي يأخذ من هؤلاء ومن هؤلاء.

❖ **ديوانه:**

لم يترك ابن الفارض سوى ديوانه المعروف ويضم ثلاثا وعشرين قصيدة وخمس مقطعات، وواحد وثلاثين دوبيتا وتسعة عشر لغزا ومواليا واحدا، و قد نال شعر ابن الفارض شهرة واسعة في الحجاز والديار المصرية، وليس هناك شاعر صوفي قد نال ديوانه من الشيوع والشهرة، بين العالم والعامي، مثلما ناله ديوان ابن الفارض، ولا نجد مثل هذا النوع من تعامل الناس مع ديوان صوفي إلا عند الفرس تجاه شعر جلال الدين الرومي وحافظ الشيرازي، ويذكر ابن العماد الحنبلي عن ابن أبي حجلة قوله في ديوان ابن الفارض بأنه «من أرق الدواوين شعرا، وأنفسها درّا برا و بحرا، و أسرعها للقلوب جرحا، وأكثرها على الطلول نوحا، إذ هو صادر عن نفثة مصدور وعاشق مهجور، وقلب بحَرِّ النوى مكسور، والناس يلهجون بقوافيه وما أودع من القوى فيه، وكثر حتى قلَّ من لا رأى ديوانه أو طنت بأذنه قصائده الطنانة»[1] .

ويمكن تقسيم الشعر الصوفي لدى ابن الفارض في قسمين: قسم قد يقال عنه شعر صوفي فلسفي، وآخر غزل صوفي وجداني، فالقسم الصوفي الفلسفي يجمع المصطلحات كالتائية الكبرى والخمرية، والقسم الغزلي يقتصر على الوصف العام للأماكن ومظاهر الطبيعة والعواطف و الأحاسيس الحبية. ويعد من الإجحاف إعطاء أقواله في قصائده الوجدانية معاني لا تستوعبها، كما فعل النابلسي في شرحه للديوان، وقد يكون هذا هو السبب الذي جعل القيصري والكاشاني والفرغاني -وهم أهم ثلاثة شرّاح صوفيين لشعر ابن الفارض- يقصرون الشرح على التائية الكبرى والقصيدة الخمرية؛لأنهما القصيدتان الحاويتان للمصطلح الصوفي وتحتملان التأويل أكثر من سائر قصائد الديوان. و يمكن تقسيم قصائده الغزلية الوجدانية إلى ثلاثة أقسام:

غزل بدوي حجازي، وغزل حضري، و غزل فلسفي عرفاني. فالغزل البدوي هو ذلك النوع من القصائد التي ترد فيها المعاني والصور البدوية، و بالتحديد تلك الصور والمشاهد المتعلقة بوديان الحجاز و بواديه و قد يجوز تسميتها بالقصائد الحجازية؛ لأنها مليئة بأسماء أماكن تقع في الحجاز، وفيها يظهر شوقه وحنينه لتلك الديار، وخير مثال لهذا القسم قصائده اليائية والهمزية والعينية. وكثير من قصائده الغزلية الحضرية والفلسفية تبدأ بمطالع بدوية كما هو الحال في مطلع كل من التائية الصغرى و الحائية.

(1) أبي الفلاح عبد الحي بن العماد الحنبلي، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، مكتبة القدسي، القاهرة، مصر، ط/1351هـ، المجلد الخامس ص151

أما الغزل الحضري عنده، فهو ذلك النوع الذي يتكلم فيه عن الحب و المحبوبة دون التطرق إلى أمور تتعلق بالحجاز، و يمثل هذا القسم القصائد: الذالية، والجيمية و الرائية، و الفائية، و الكافية. أما الغزل الفلسفي العرفاني الذي يتحدث عن الحب بأسلوب وعبارات فلسفية عرفانية، فمثاله القصيدة التي مطلعها.

زدنـــي بفـــرط الحـــبِ فيـــك تحَيّـــرا و ارحـــمْ حشَـــى بلظَـــى هـــواك تَسَـــعَّرا[1]

و القصيدة التي مطلعها:

نَسَـــخْتُ بحبـــي آيـــة العشـــق مـــن قبلـــي فأهـــل الهـــوى جنـــدي و حكمـــي علـــى الكـــل[2]

و القصيدة التي مطلعها:

أنـــــتم فروضـــــي و نَفلـــــي أنـــــتم حـــــديثي و شـــــغلي[3]

والفرق البارز بين الغزل الحضري والغزل العرفاني، هو أن النوع الأول يلتبس فيه الغزل بين الإنساني و الإلهي، بينما لا يقع مثل هذا الالتباس في النوع الثاني.

وتجدر الإشارة إلى أن هذا التقسيم لغزل ابن الفارض ليس مطلقا إذ أن قصائده عامة هي مزيج من هذه الأنواع الثلاثة من الغزل.

ومن الجدير بالذكر أن لكل قصيدة من قصائد ديوان ابن الفارض مفتاحا، إذا حصل عليه الباحث استطاع فهم المغازي الصوفية للشاعر، إذ أن القصيدة بأكملها تكون في الغالب مبنية على فكرة واحدة، هذا باستثناء التائية الكبرى التي تحتوي على غير فكرة واحدة وغير مفتاح لفهمها. هذا علاوة على أن هناك قاسما مشتركا بين جميع قصائد الديوان هو فكرة الحب.

لقد نال ديوان ابن الفارض شهرة واسعة منذ عهد ناظمه، و للديوان مخطوطات عديدة منتشرة في مكتبات العالم، قد يكون أقدمها النسخة الموجودة في دار الكتب المصرية التي يعود تاريخ نسخها إلى سنة 804هـ (1401م)[4]. و قد تمت ترجمته إلى عدة لغات منها: الفرنسية و الايطالية....الخ.

و قد تبوأ ديوان ابن الفارض مكانة رفيعة لدى مختلف أصناف العلماء، والدليل على ذلك كثرة الشروح عليه، فقلما نال ديوان لشاعر ما شروحا بمقدار ما ناله ديوان ابن الفارض -إلا ديوان المتنبي- ولو قارنا ذلك بسائر الشعر الصوفي لنال ديوانه أكبر عدد من الشروح على الإطلاق، و هذا يعني أن الاهتمام بشعره فاق الاهتمام بشعر أي صوفي آخر، و من أشهر الشروح، شرح عبد الغني

(1) ابن الفارض، الديوان، تحقيق درويش الجويدي، المكتبة العصرية. بيروت، لبنان ط2008/1، ص229.

(2) المرجع نفسه، ص235

(3) ابن الفارض، الديوان، ص 236

(4) بتصرف/ عاطف جودة نصر، شعر عمر بن الفارض، دار الأندلس، بيروت- لبنان، ط1، 1982، ص99

النابلسي، و شرح البوريني[1].

❖ **اليائية:**

ورد في ديباجة ديوان ابن الفارض أن الملك الكامل رحمه الله «كان يحب أهل العلم و يحاضرهم في مجلس مختص بهم، و كان يميل إلى فن الأدب، فتذاكروا في ذلك يوما في أصعب القوافي، فقال السلطان: من أصعبها الياء الساكنة، فمن كان منكم يحفظ شيئا منها فليذكره، فتذكروا في ذلك فلم يتجاوز أحد منهم عشرة أبيات، فقال السلطان: أنا أحفظ منها خمسين بيتا قصيدة واحدة، و ذكرها فاستحسن الجماعة ذلك منه، فقال القاضي شرف الدين كاتب سره: أنا أحفظ منها مائة و خمسين بيتا قصيدة واحدة، فقال السلطان: يا شرف الدين جمعت في خزائني أكثر دواوين الشعراء في الجاهلية والإسلام، وأنا أحب هذه القافية فلم أجد فيها أكثر من الذي ذكرته لكم، فأنشدني هذه الأبيات التي ذكرت، فأنشده قصيدة الشيخ اليائية التي مطلعها:

سائق الأظعان يطوي البيد طي منعما عرّج على كثبان طي

فقال السلطان: يا شرف الدين لمن هذه القصيدة؟ فلم أسمع بمثلها و هذا نفس محب، فقال: هذه من نظم الشيخ شرف الدين عمر بن الفارض. وفي أي مكان مقامه؟ فقال: كان مجاورا بالحجاز، وفي هذا الزمان حضر إلى القاهرة، و هو مقيم بقاعة الخطابة في الجامع الأزهر، فقال السلطان: يا شرف الدين خذ منا ألف دينار و توجه إليه و قل عنا: ولدك محمد يسلم عليك، و يسألك أن تقبل هذه منه برسم الفقراء الواردين عليك، فإذا قبلها اسأله الحضور لدينا لنأخذ حظنا من بركته، فقال: مولانا السلطان يعفيني من ذلك، فإنه لا يأخذ الذهب ولا يحضر ولا أقدر بعد ذلك أن أدخل عليه حياء منه، فقال: لا بد من ذلك. فأخذ (أي كاتب السر) الذهب وتركه مع إنسان صحبته و قصد مكان الشيخ؛ فوجده واقفا على الباب ينتظره فابتدأ الكلام و قال: يا شرف الدين مالك و لذكري في مجلس السلطان؟! رد هذا الذهب إليه، ولا ترجع تجيئني إلى سنة، فرجع و قال للسلطان: وددت أن أفارق الدنيا ولا أفارق رؤية الشيخ سنة، فقال السلطان: مثل هذا الشيخ يكون في زماني ولا أزوره، لا بد لي من زيارته»[2].

تتكون يائية ابن الفارض من مائة و واحد و خمسين (151) بيتا على بحر الرمل. و تعد فكرة الحب الإلهي هي الفكرة الأساسية التي تتناولها القصيدة، و هي تصور الرحلة الصوفية نحو العالم الأقدس، بل إن اليائية تعتبر «أهم نماذج الرحلة في الشعر الصوفي التي انبنت على علاقة البَيْن المتوترة بين الأنا و الآخر......فاليائية كلها تقوم على بنية نواة عميقة أساسية واحدة مكونة من طرفين: (محب/محبوب) و العلاقة بينهما علاقة بَيْنٍ أو علاقة غياب و فصال، و قد بدأ الشاعر اليائية

(1) للاطلاع على تفاصيل أكثر حول هذه الشروح و أماكن وجودها، ينظر: محمد مصطفى حلمي، ابن الفارض و الحب الإلهي، دار المعارف، مصر، ط/1971، ص96–101

(2) عاطف جودة نصر، شعر عمر بن الفارض، ص47، و ينظر: مقدمة ديوان ابن الفارض.

بموضوعة الرحلة، و أقام فيها علاقة جزئية بينه و بين (سائق الأظعان) هي علاقة تقابل و تضاد، من حيث إن سائق الأظعان، الذي شد الرحال وأقبل على السفر يطوي البيد طيا، يقابله و يعاكسه تخلف الشاعر وبقاؤه دون رحيل، و هذا الموقف في حد ذاته يشكل فجوة نفسية متوترة، زيادة على الفجوة المتوترة الأخرى القائمة على أساس علاقة بَيْنٍ و فصال بين المحب و محبوبه، و بذلك فإن الذي يضفي على اليائية شعريتها و منها جزء الرحلة، هو بالأساس هذه العلاقة المتقابلة و المتوترة بين الشاعر و سائق الأظعان من جهة، و بين الشاعر و محبوبه من جهة أخرى، على اعتبار أن الرحلة في القصيدة العربية كما في القصيدة الصوفية هي أيضا نوع من أنواع الغزل الذي تحكمه علاقة بَيْنٍ وفصال بين طرفين. وهذه الرحلة الذي يظهر مشهدها أنه يمت بصلة إلى الواقع ليست في واقع الأمر إلا معادلا موضوعيا لمعراج الصوفية نحو القدس الأعلى، وأن المحطات التي تمر بها القافلة مثل (كثبان طي، وذات الشيح......) لا تعدو أن تكون معادلا موضوعيا للمقامات الصوفية التي يقطعها المريدون السالكون، بعد جهد جهيد ومجاهدات نفسية على درب المحبة الإلهية، وأن (الحادي) الذي،غالبا ما تطالعنا به مشاهد الرحلة وهو يسوق العيس أو يقودها مستعجلا ليس سوى معادل موضوعي لجذبات المحبة الإلهية التي تجذب السالكين وتدفع بهم نحو المحبوب، وأن هذه العيس التي تبدو بين سوق وشوق، وهي ترنو إلى ربيع الربوع غرثى صواديا، وقد تحفّت أخفافها، وبراها الونى والتعب، ولم تبق المهامه لها جسما سوى جلد على عظام بواد، كل ذلك وغيره مما يجري في سياقه،ليس أيضا سوى معادل موضوعي للمردين السالكين بأرواحهم نحو المقصد الأسنى، حيث عالم الأظلة وأفياء الرضى.

وقد وفّق ابن الفارض في رحلة اليائية، أيما توفيق في وصف مشهد الرحلة ولملمة عناصرها من: محب معطل واقف واصف للرحلة، في مقابل الحادي يسوق العيس و يقطع بها المسافات القفار في شوق نحو الهدف المنشود، و يجعل تلك العناصر كلها معادلا موضوعيا لرحلة المريدين السالكين في درب المحبة الإلهية، لمطالعة جمال الذات العلية، وقد مكنت أصالة التجربة الصوفية لدى ابن الفارض،وأصالة التجربة الشعرية، من أن يمزج هذه بتلك، وأن ينسج مشاهده الشعرية الرحلية ما يعبر به عما يكتنف الذات الصوفية من جذبات روحية نحو المحبوب والعروج المتدرج نحوه، كل ذلك بلغة الإشارة و الرمز الموضوعاتي ذي الظلال الكثيفة»[1].

(1) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا ط/2002، ص83-85

❖ **نص القصيدة:**

1. سائق الأظعان، يطوي البيد طيْ، — مُنْعِمًا، عَرِّج على كُثبان طي

2. وبذات الشّيح عنّي، إنْ مررْ — تَ بحَيٍّ من عُرَيْبِ الجِزْعِ، حَيْ

3. وتلطّف، واجْرِ ذكري عندهمْ، — علّهم أنْ ينظروا، عَطفا، إلي

4. قل تركتُ الصبّ فيكم شَبَحًا، — ما لهُ، مِمّا براهُ الشّوق، فيْ

5. خافيا عن عائدٍ لاحَ كما — لاحَ في بُرْدَيه، بعد النّشر، طيْ

6. صار وصف الضّر ذاتيا لهُ، — عن عَنَاء، والكلام الحَيِّ ليْ

7. كَهِلال الشّكّ، لولا أنّه — أنّ، عَيني، عَينَهُ، لم تتأيْ

8. مِثلَ مَسْلوبِ حَيَاةٍ مَثلا، — صارَ في حُبّكمُ مَسلوب حَيْ

9. مُسْبلا للنأي طرْفا جادَ، إنْ — ضَنّ نَوءُ الطّرْفِ، إذ يسقطُ خَيْ

10. بَينَ أهلِيه غَريبا، نازحا — وعلى الأوطان لم يعطفه ليْ

11. جامِحًا، إنْ سِيمَ صَبرا عنكمُ، — وعليكمْ جانحا لم يتأيْ

12. نَشَرَ الكاشِحُ ما كان لهُ — طاويَ الكشح، قُبيلَ النأي، طيْ

13. في هَوَاكم، رَمضانٌ، عُمرُهُ — يَنْقضي، ما بين إحْياءٍ وطَيْ

14. صاديا شوقا لِصدّا طيْفِكمْ، — جِدَّ مُلْتاح إلى رُؤيا وَرَيْ

15. حائرا في ما إليه أمرُهُ — حائرٌ، والمَرء، في المحنة، عَيْ

16. فكأيٍّ مِنْ أسًى أعيا الإسا، — نال لو يعنيه قولي وكأي

17. رائيا إنكار ضُرٍّ مَسّهُ، — حَذَرَ التّعْنيفِ في تعريف رَي

18. والذي أرويه عن ظاهِر ما — باطني يَرْويه، عن عِلميَ، زَيْ

19. يا أهيل الوُدّ أنّى تُنكِرو، — نيَ كَهْلا، بَعْدَ عِرفاني فُتَي

20. وهَوى الغادةِ، عمري، عادةٌ، — يَجْلبُ الشّيبَ إلى الشّاب الأحَيْ

21. نَصَبا أكسَبَني الشّوقُ، كما — تُكسِبُ الأفعالَ نَصبا لامُ كَي
22. ومتى أشكُ جِراحا بالحشا، — زيدَ بالشّكوى إليها الجُرحُ كَي
23. عينُ حُسّادي عليها لي كَوَت، — لا تعَدّاها أليمُ الكَيِّ كَيْ
24. عَجَبا، في الحربِ، أدعى باسلا، — ولها مستبسلا في الحُبِّ، كَيْ
25. هَلْ سَمِعتم، أو رأيتم أسدا، — صادَهُ لحظُ مهاةٍ، أو ظَبَي
26. سَهْمُ شهم القومِ أشوى، وشَوَى — سَهْمُ ألحاظِكُم أحشايَ شَي
27. وَضَعَ الآسي، بصدري، كَفَّهُ، — قالَ: ما لي حيلةٌ في ذا الهُوَيْ
28. أيُّ شيءٍ مُبْرِدٌ حَرّا شَوَى — للشّوى، حَشْوَ حشائي، أيُّ شي
29. سقمي من سُقِمِ أجفانِكم، — و بمَعْسُول الثنايا لي دُوَي
30. أوعِدوني أو عِدوني وامطلوا، — حُكْمُ دينِ الحُبِّ دَينُ الحبّ لِيْ
31. رجعَ اللاحي عليكم آيسا — من رشادي، وكذاك العشق غَي
32. أبعينيه -عَمى عَنكم كما — صَمَمٌ عن عَذْلِهِ في أذُنَيْ
33. أوَلَم يَنه النُّهى عن عَذلِهِ — زاويا وجهَ قبولِ النّصح زَي
34. ظلّ يُهدي لي هُدى، في زعمه، — ضَلّ، كم يَهذي، ولا أُصغي لِغَي
35. ولِما يَعْذِلُ، عن لمياء، طوْ — عَ هوىً، في العذل، أعصى من عُصَي
36. لومُه صبّا، لدى الحجر، صبا — بكم، دلّ على حجر صبي
37. عاذلي عن صَبوةٍ عُذريةٍ — هيَ بي لا فتئت، هيّ بن بَيْ
38. ذابت الروح اشتياقا، فهْيَ، بَعْ — دَ نفادِ الدّمع، أجرى عَبرَتي
39. فهبوا عينيَّ، ما أجدى البُكا — عينُ ماءٍ، فهْيَ إحدى مُنيتي
40. أو حَشا سالٍ، وما أختارُهُ، — إن تَروا ذاك به مَنّا عليّ
41. بل أسيئوا في الهوى، أو أحسنوا، — كلُّ شيءٍ حسنٍ منكم لَدَي

42. روّح القلـــب بـــذكر المنحنــــى، وأعـــدهُ عنـــد ســـمعي، يـــا أخـــي

43. واشـــد باســم الـــلاء خَـــيّمن كـــذا، عـــن كـــدا، واعـــنَ بمـــا أحويـــه حَـــي

44. نِعـــمَ مـــا زَمْـــزَم شـــاد محســـن بحســـان، تخـــذوا زَمْـــزمَ جَـــي

45. وَجنـــابٍ، زُويـــت مـــن كُـــلّ فـــجْ ج لـــه، قصـــدا، رجـــال النُّجْـــب زَيْ

46. وادراعـــي حُلـــل النفـــع، ولـــي عَلمـــاهُ عِـــوَضٌ عـــن عَلمـــي

47. واجتمـــاع الشّـــمل فـــي جمـــع، ومـــا مـــرّ، فـــي مَـــرٍّ، بأفيـــاء الأشَـــي

48. لمِنـــى عنـــدي المُنـــى بَلغتُهـــا، وأهَيْلـــوهُ، وَإنْ ضَنـــوا، يفَـــي

49. منـــذُ أوضـــحتُ قُـــرى الشّـــام، وبـــا ينـــتُ بانـــاتِ ضَـــواحي حِلّتـــي

50. لـــم يرُقنـــي منـــزلٌ بعـــد النّقـــا، لاوَلا مُستَحسَـــنٌ مـــن بَعـــد مَـــي

51. آه، واشـــوقي لِضـــاحي وَجههَـــا، وظمـــا قلبـــي لِـــذيّاك اللُّمَـــي

52. فبكُـــلّ منـــه والألحـــاظ لـــي سَـــكْرَةٌ، واطرابـــا مـــن ســـكرتي

53. وأرى، مـــن ريحـــه، الـــرّاح انتشـــت، ولـــهُ، مـــن ولَـــهِ، يَعْنُـــوا لأرَيِ

54. ذو الفَقَـــار اللّحـــظ منهـــا، أبـــدا، والحَشـــا منّـــيَ عَمْـــرو وحُيَـــي

55. أنحلـــت جســـمي نُحُـــولا، خَصْـــرُها منـــهُ حـــال، فهْـــو أبهـــى حُلّتَـــي

56. إن تثنّـــت، فقضـــيبٌ، فـــي نقـــا، مُثمِـــرٌ بـــدْرَ دُجّـــى فـــرْعِ ظمَـــي

57. وإذا ولّـــت تولّـــت مُهجتـــي، أو تجلـــت صـــارت الألبـــاب فـــي

58. وأبـــى يتلـــوَ إلا يوســـقا، حُســـنها، كالـــذكر، يتلـــى عـــن أبَـــي

59. خـــرّتِ الأقمـــار طوعـــا، يقظـــة، إن تـــراءت، لا كَرُؤيـــا فـــي كُـــرَي

60. لـــم تكـــد، أمنـــا، تُكـــد مـــن حكـــم: لا تَقصُـــص الرّؤيـــا، علـــيهم، يـــا بُنَـــي

61. شـــفعت حجّـــي، فكانـــت، إذ بـــدت بالمُصـــلّى، حُجّتـــي فـــي حِجّتـــي

.62	فلهـــــا الآن أصَنَــــلي، قيلـــــتْ	ذاك مِنّــــي و هِـــي أرضــــي قِبلَتـــي
.63	كُحِلَـــت عينـــي عَـــمّ، إن غَيْرَهَـــا	نَظرَتُـــــهُ، إيــــهِ عَنّــــي ذا الرُشْـــي
.64	جنّـــة عنـــدي، رُباهـــا أمحلـــتْ	أم حَلـــــت، عُجّلتُهـــا مـــن جَنّتــي
.65	كعـــروس جُليـــت فـــي حِبَـــر،	صُــــنع صـــنعاء و ديبـــاج خُـــوَي
.66	دار خُلـــد، لـــم يـــدُر فـــي خَلَـــدي	أنـــه مَـــن ينـــأ عنهـــا يلـــق غَـــي
.67	أيُّ مـــن وافـــي، حزينـــا، حَزَنَهـــا،	سُـــرّ، لـــو رَوّح سِـــرّي سِـــرُّ أيّ
.68	بـــئس حـــال، بُـــدّلت مـــن أنســـها	وَحْشَـــة، أو مـــن صـــلاح العـــيش غَـــيْ
.69	حيـــثُ لا يَرتجـــع الفائـــت، وا	حَسْـــرَتا، أســـقط، حُزْنـــا، فـــي يَـــدَي
.70	لا تُملنـــي عـــن حِمـــى مُرتَبَعـــي،	عُـــدْوَتَي تيمـــا لِرَبـــع بِثُمَـــي
.71	قلبانـــــاتي لِيانـــات، تـــرا	ضُـــعْنا فيهـــا لِبـــانَ الحُـــبّ ســـي
.72	مَللـــي مـــن ملـــل، والخيـــفُ حَـــيْ	فَـ تقاضـــــيه، وأنّـــــى ذاك وَيْ
.73	بالـــدُنا، لا تطمعَـــن فـــي مَصْـــرفي	عنهمـــا، فضْـــلا بمـــا فـــي مِصـــرفي
.74	لـــو تـــرى أيـــن خَمـــيلات قبـــا،	و تَـــراعين جمـــيلات القبَـــي
.75	كنـــتَ، لا كُنـــتَ بهـــم، صـــبّا يَـــرَى	مُـــرّ مـــا لاقيتـــه فـــيهم، حُلـــيّ
.76	فـــأرح مـــن لـــذع عَـــذل مســـمعي،	وعـــن القلـــب لِتلـــك الـــرّاء زَي
.77	خَـــلّ خِلـــي عنـــك ألقابـــا، بهـــا	جـــيء مينـــا، و أنـــج مـــن بدعـــة جَـــي
.78	وادعُنـــي، غيـــرَ دَعـــيٍّ، عَبـــدَها،	نِعـــمَ مـــا أســـمو بـــه هـــذا السُـــمَي
.79	إن تكـــن عبـــدا لهـــا، حقـــا، تَعُـــد	خيـــر حُـــرٍّ، لـــم يَشُـــب دعـــواه لـــي
.80	قـــوت روحـــي ذكرهـــا، أنّـــى تحـــو	رُعَـــن التـــوق لِـــذكري، هَـــيّ هَـــي
.81	لســـتُ أنســـى، بالثنايـــا، قولهـــا:	كُلّـــث مَـــنْ فـــي الحَـــيّ أسْـــرَى فـــي يـــدَي
.82	سَـــلهم مُســـتَخبرا أنفســـهم:	هـــل نَجَـــت أنفســـهم مـــن قبضـــتي؟

83. فالقضـــا مـــا بـــين سُـــخطي والرّضـــى،   مـــن لـــه أقـــص قضـــى، أو أدن حَـــي

84. خاطـــب الخطـــب دع الـــدّعوى، فمـــا   بـــالرُّقى ترقـــى إلـــى وَصْـــل رُقـــي

85. رُح معـــافى، واغتـــنم نصـــحي، وإن   شـــئت أن تَهـــوَى، فللبلـــوى تَهَـــي

86. و بسُـــقم هِمـــتُ بالأجفـــان، إن   زانهـــا وصـــفا بـــزين و بـــزَي

87. كـــم قتيـــل مـــن قبيـــل، مـــا لـــه   قـــوَدٌ فـــي حُبّنـــا، مـــن كُـــلّ حَـــي

88. بـــاب وَصْـــلي السّـــأم مـــن سـبل الضـــنى،   منـــه لـــي، مـــا دمـــتَ حَيـــا، لـــم تُبَـــي

89. فـــإن اســـتَغْنَيتَ عـــن عـــزّ البَقـــا،   فـــإلى وصـــلي، ببـــذل الـــنفس، حـــي

90. قلـــتُ، روحـــي، إن تـــرَي بســـطكِ فـــي   قبضـــها، عشـــتُ، فرأيـــي أن تَـــرَي

91. أي تعـــذيب، سِـــوَى البعـــد، لنـــا،   منـــكِ عَـــذْبٌ، حبّـــذا مـــا بعـــد أي

92. إن تَشَـــي راضـــية قتلـــي جَـــوًى،   فـــي الهـــوى، حَســـبي افتخـــارا أن تَشَـــي

93. مـــا رأت، مثلـــك، عينـــي حَسَـــنا،   و كمثلـــي، بـــكِ صَـــبًا، لـــم تَـــرَي

94. نَسَـــبٌ أقـــرب، فـــي شـــرع الهـــوى،   بيننَـــا، مِـــن نَسَـــبٍ مـــن أبَـــوَي

95. هكـــذا العشـــق رَضـــيناه، و مـــن   يـــأتمر، إن تـــأمري، خَيـــرُ مُـــرَي

96. ليت شـــعري، هـــل كفـــى مـــا قـــد جَـــرَى   مـــذ جَـــرَى مـــا قـــد كفـــى مـــن مُقلتـــي

97. حاكيـــا عَـــينَ وَلِـــيٍّ، إن عـــلا   خَـــدَّ روض، تبـــكِ عـــن زَهـــر تُبَـــي

98. قـــد يـــرى أعظـــم شـــوقي أعظمُـــي،   وفنـــي جســـمي، حاشـــا أصـــغَري

99. شـــافعي التوحيـــد فـــي بُقياهُمـــا،   كـــان عِنـــد الحـــبّ عـــن غيـــر يَـــدَي

100. و تَلافيـــكِ، كبُرئـــي، دونـــهُ   سَـــلوَتي عنـــكِ، و حَظّـــي منـــك عَـــي

101. ســـاعدي بـــالطيف، إن عـــزّت مُنًـــى،   قِصَـــرٌ، عـــن نيلهـــا، فـــي ســـاعدي

102. شـــام مـــن ســـام، بطـــرفِ ســـاهر،   طيْفَـــكِ الصّـــبحَ بألحـــاظِ عُمَـــي

103. لــو طـــوَيتم نُصــح جــار، لــمْ يَكُــنْ ... فيـــه، يومـــا، يـــأل طيّـــأ، يـــالَ طـــي

104. فـــاجمعوا لـــي هِممـــا، إنْ فـــرّق ال ... دّهـــرُ شَـــملي بـــالألى بـــانوا قُصَـــي

105. مـــا بـــودّي، آل مَـــيٍّ، كـــان بَـــثْ ... ثُ الهـــوَى إذ ذاك، أودى الْمَـــي

106. سِـــرُكم عنـــديَ مـــا أعلنتـــه ... غيـــرُ دَمْـــع عَنـــدَميٍّ، عـــن نُمَـــي

107. مُظْهـــرا مـــا كُنْـــتُ أخفـــي مـــن قـــدي ... م حَـــديثٍ، صـــانهُ مِنّـــي طـــي

108. عِبْـــرَةٌ فـــيضُ جُفـــوني، عَبْـــرَةٌ ... بـــيَ أنْ تجـــريَ أســـعى واشِـــيَي

109. كـــاد، لـــولا أدمعـــي، أســـتغفِرُ ال ... تلـــهُ، يَخْفَـــى حُـــبُكُم عـــن مَلَكَـــي

110. صـــارمي حبـــلِ وداد أحكمـــتْ، ... بـــاللوى منـــهُ، يَـــدُ الإنصَـــافِ لـــي

111. أثُـــرى، حَـــلّ لكُـــم حَـــلُّ أوا ... خـــي رُوى ودٍّ، أثـــواخي منـــه عَـــي

112. بُعـــديَ الـــدّاريَّ، والهَجْـــرَ علـــيْ ... يَ جَمَعْـــتُم، بعـــد داريَ هِجْرَتَـــي

113. هَجْـــرَكُم، إن كـــان حَتمـــا قرّبـــوا ... منزلـــي، فالبُعـــدُ أســـوا حـــالتَي

114. يـــا ذوي العَـــودِ ذوَى عُـــودُ ودا ... ديَ مـــنكم، بَعـــدَ أنْ أينـــعَ ذي

115. يـــا أُصَـــيحابي، تَمـــادى بيْنُنَـــا، ... ولْيُعْـــدِ بَيْنَنَـــا لـــم يُقـــضَ طـــي

116. عَهـــدكم، وَهنـــا، كَبَيـــتِ العنكبـــو ... تِ، وَ عهـــدي، كَقليـــبٍ، آدَ طـــي

117. عَللـــوا روحـــي بـــأرواح الصَّـــبا، ... فبريّاهـــا يَعـــودُ المَيـــتُ حَـــي

118. ومتـــى مـــا سِـــرَّ نجْـــدِ عَبَـــرَتْ، ... عَبَـــرَتْ عـــن سِـــرِّ مَـــيِّ وَ أُمَـــي

119. مـــا حَـــديثي بحَـــديث، كَـــمْ سَـــرَت، ... فأسَـــرّت لِنَبـــيٍّ مـــن نُبَـــي

120. أيْ صَـــبا، أيَّ صِبـــاً هِجْـــتِ لنـــا، ... سَـــحَرا، مـــن أيـــن نَيّـــاك الشُـــذي

121. ذاك أن صـــافحتِ رَيّـــانَ الكَـــلا، ... وتَحَرَّشْـــتِ بحـــوذان كُلـــي

122. فلِـــذا تُـــروي، وتَـــرْوي، ذا صـــدًى، ... وحَـــديثا، عـــن فتـــاةِ الحَـــيّ، حَـــي

123. ســـائلي، مـــا شَـــقني؟ فـــي ســـائلِ الـــدْ ... مـــع، لـــو شـــئتَ، غَنَـــى عـــن شَـــقتي

124. عُتْــبُ لــم تُعتِــبْ، وسَــلْمى أسـلمت، وحَمَـــى أهـــلُ الحِمـــى رؤيَــة رَي

125. و التــي يَعْنــو لهــا البَــدرُ سَــبَتْ، عَنْــوَةً، روحــي، ومــالي، وحُمَــي

126. عُــدتُ مِمّــا كابَــدتَ مــن صَــدّها، كَبِــدي، حِلْــفَ صَــدًى، والجَفــنُ رَي

127. واجِــدا، منــذُ جَفَــا بُرْقُعُهــا نــاظري مــن قلبــه فــي القلــبِ، كَــي

128. وَ لنَــا، بالشِّــعبِ، شَــعْبٌ، جَلــدي بَعْــدَهُم خــانَ، و صَــبري كــاء كَــي

129. حَلَفَــتْ نــارُ جَــوًى حــالفَني: لا خَبَــت دون لِقــا ذاكَ الخُبَــي

130. عِــيسَ حــاجي البَيــت، حــاجي لــو أمْكَـ كَــنُ أنْ أضــوي، إلــى رَحْلِــكِ، ضَــي

131. بَــلْ علــى ودّي يجَفــنِ قــدْ دَمــي، كنــتُ أسْــعى راغبــا عــن قــدَمَي

132. فُــزْتِ بالمَسْــعى الــذي أقْعِــدْتُ عــن ـهُ، وَعاويــكِ لــهُ، دونــيَ، عَــي

133. ســيء بــي، إن فــاتني مِــن فــاتَني ال خَبْــتُ، مــا جُبْــتُ إلَيْــهِ السَّــيَّ طَــي

134. حــاظري، مــن حاضــري مَرمــاكِ، بــا دي قَضَــاءِ، لا اختيــارٌ لــيَ شَــي

135. لا بَــرى جَــذبُ البُــرَى جِســمَكِ، وَاعْ تَضْــتِ، مــن جــدبِ البَــرى و النــأي، بَــي

136. خَفَقــي الــوَطْء، ففــي الخيْــف، سَــلِمْ تِ، علــى غَيْــر فــؤادٍ لــم تَطــي

137. كــان لــي قلــبٌ، بِجَرْعــاء الحِمــى، ضــاعَ منّــي، هَــلْ لــهُ ردٌّ علــيّ؟

138. إن تَنــى، نــا شَــدتُكم، نِشــدانَكم، سُــجَرَائي، لــيَ عنــهُ عَــيُّ عــي

139. فاعهَــدوا بَطْحَــاءَ وادي سَــلم، فهْــيَ مــا بــينَ كَــداءٍ و كُــدَي

140. يــا سَــقى اللهُ عقيقــا، بــاللِّوَى وَرَعَــى ثــمّ فريقــا مــن لــؤي

141. وأُوَيقــاتٍ بــوادٍ سَــلفتْ فيــهِ، كانــت راحَتــي فــي راحَتَــي

142. مَعْهَــدٍ مــن عَهْــدِ أجفــاني، علــى جيــدِهِ، مِــنْ عِقْــدِ أزهــار، حُلــي

143. كَــمْ غَــدير، عــادَرَ الــدَمْعُ بــعِ أهلــهُ غَيــرَ ألــي حــاجٍ لِــرَي

144. فثَرَائِـــي مِـــن ثَـــرَاهُ كـــان، لـــو   عـــادَ لـــي عقـــرْتُ فيـــهِ وَجنَتَـــي

145. حَـــيٌ، رَبْعِـــيَّ الحَيـــا، رَبْـــعَ الحَيـــا؛   بـــأبي جيرَتنـــا فيـــهِ، وَبَـــي

146. أيّ عَـــيشٍ مَـــرّ لـــي فـــي ظِلّـــهِ،   أسَـــفي، إذ صـــار حَظّـــي مِنـــهُ أيْ

147. أي ليـــالي الوَصـــلِ، هـــل مـــن عـــودة؟   وَمِـــنَ التّعليـــل قـــولُ الصّـــبّ أي

148. وَبـــأي الطّـــرق أرجـــو رَجعَهـــا،   رُبّمـــا أقضـــي، ومـــا أدري بـــأبي

149. حيرَتـــي، بـــين قضَـــاءٍ، جيرتـــي،   مِـــنْ وَرَائـــي، وَهَـــوًى بـــين يـــدي

150. ذهَـــبَ العُمـــرُ ضـــياعا، وانقضَـــى   بـــاطلاً، إذ لـــم أفُـــزْ مـــنكم بشَـــي

151. غَيـــرَ مـــا أوليـــتُ مِـــنْ عِقـــدي ولا   عِثْـــرَةِ المَبْعُـــوثِ، حقـــا، مـــن قُصَـــي

بعد ذكر لمحة عن عصر ابن الفارض و سيرته، ثم شعره و خاصة قصيدة اليائية محل الدراسة، يبدو لزاما التعريج على منهج الدراسة وشرحه، وهو المنهج الأسلوبي.

يعد علم الأسلوب أو الأسلوبية من أكثر العلوم اللغوية التي استرعت اهتمام النقاد و الباحثين، و خاض فيها الخائضون، فالكتب التي ألفت في هذا المجال كثيرة جدا «و يكفي هنا أن ننقل الإحصاء الذي أجراه (هاتز فيلد) عن مؤلفات التي كتبت عن الأسلوب و الأسلوبية خلال النصف الأول من هذا القرن (1902–1952) إذ وصل بها إلى ألفي (2000) مؤلف»[1] و من هنا تتضح صعوبة الإحاطة بكل قضايا هذا العلم، و لذلك يصبح لزاما الاكتفاء بذكر إضاءات مختصرة تكون تمهيدا لهذه الدراسة التي هي دراسة تطبيقية بالدرجة الأولى.

2- مفهوم الأسلوب:

كلمة أسلوب من حيث هي كلمة، قديمة في اللغة العربية، فقد وردت في كلام العرب، و جاءت في مصنفاتهم اللغوية و المعجمية، قال صاحب اللسان «يقال للسطر من النخيل: أسْلوبٌ، و كل طريق ممتد، فهو أسلوب. قال: الأسلوب الطريق، و الوجه، و المذْهَبُ؛ يقال: أنتم في أسلوب سوء، و يجمع أساليب. و الأسلوب: الطريق تأخذ فيه، و الأُسلوب، بالضم: الفَنُّ؛ يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه»[2] و في القاموس المحيط «الأسلوب الطريق، و عنق الأسد، و الشموخ في الأنف»[3] و يعرف الزمخشري في أساس البلاغة الأسلوب بقوله: «سلبه ثوبه و هو سليب، و سلب القتيل و أسلاب القتلى، و لبست الثكلى السلاب و هو الحداد، و تسَلَّبت على ميتها فهي مسلّبُ...... وسلكت أسلوب فلان: طريقته و كلامه على أساليب حسنة، و من المجاز سلبه فؤاده و عقله و أسلبه، و هو مسلّب العقل، و شجرة سليب: أُخِذ ورقها و ثمرها»[4] .

اتضح في ما سبق دلالة الأسلوب اللغوية، أما الدلالة الاصطلاحية فلا بد من الإشارة إلى أنها كانت تحتل مجالا طيبا في الدراسات العربية القديمة وخاصة في مباحث الإعجاز القرآني التي كانت تقوم على المقارنة بين أسلوب القرآن، و غيره من أساليب العرب.

لكن الحق أن تعريف الأسلوب كمصطلح، لم يحدد إلا في الدراسات الحديثة مع (شارل بالي) و من جاء بعده «فمنذ سنة 1902 كدنا نجزم مع (بالي) أن علم الأسلوب قد تأسست قواعده النهائية»[5].

---

(1) أحمد درويش، الأسلوب و الأسلوبية، مدخل في المصطلح و حقول البحث و مناهجه، مجلة فصول، مج5، ع1، مصر/1984، ص63

(2) ابن منظور، لسان العرب، مادة (سلب)، ص 2058

(3) الفيروزآبادي، القاموس المحيط، مادة (سلب)، ص98

(4) الزمخشري، جار الله أبو القاسم محمود بن عمر، أساس البلاغة، دار الفكر للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط/2004، مادة (سلب)، ص 304

(5) عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، دار العربية للكتاب، تونس/ ليبيا، ط1982/2، ص 20

على أن تعريف الأسلوب يخضع -طبعا- لاهتمامات المعرف، وللآراء التي تمثلها مدرسته، وللمرجعية التي يتزود منها «و هذا ما يتضح في الأحكام الآتية:

- الأسلوب هو السلوك (علم النفس).
- الأسلوب هو المتحدث (علم البلاغة).
- الأسلوب هو الفرد (الأديب).
- الأسلوب هو الشيء الكامن (الفقيه اللغوي).
- الأسلوب هو اللغة (اللساني).
- الأسلوب هو المتكلم الخفي أو الضمني (الفيلسوف)»[1].

و لقد ذهبت الدراسات الأسلوبية الحديثة، مذاهب متفرقة، في محاولة منها لمحاصرة الظاهرة الأسلوبية، فمنها ما ذهبت إلى تحديد مفهومها من جهة الباث أو المرسل، و منها ما ذهب إلى تحديدها من جهة المتلقي أو المرسل إليه، و منها ما ذهب إلى تحديدها و محاصرتها من جهة الأثر أو الرسالة،بوصفها كيانا حياديا و مغلقا[2] .

فالدراسات التي اعتمدت المرسل مرجعيتها الأساسية في تحديد مفهوم الأسلوب، «تنطلق في أغلبها من مقولة بيفون (Buffon) (1788) الشهيرة: "أما الأسلوب فهو الإنسان ذاته"، و هي المقولة المرجع التي ترددت على ألسنة الدارسين في عبارة: "الأسلوب هو الرجل" و كانت بداية ذلك في حوالي سنة 1753م حين كتب بيفون: (مقالات في الأسلوب)، حيث ربط فيها بين الرؤية والتعبير،وجعل من طريقة التعبير مرآة عاكسة لطريقة التفكير و مبرزة للشخصية الفردية، فالتعبير ما هو إلا تجليات للباطن في الظاهر، و الانطلاق من دراسة الظاهر ما هو إلا سبيل و منفذ إلى كشف طبائع الباطن و الوقوف على ماهيته و كنهه و فلسفة صاحبه في الوجود، فيكون الأسلوب بذلك هو مطابقة التعبير، بوصفه حركة ظاهرية، لروح صاحبه، بوصفه حركة باطنية، وكأن الروح هو الفاعل والتعبير هو القابل»[3].

و هذا التوجه في الدراسات الأسلوبية يحاول اكتشاف رؤية المؤلف الخاصة للعالم من خلال أسلوبه، واكتشاف هذه الرؤية يقوم على أن هناك خمسة تيارات كبرى تتحرك داخل الأنا العميقة،وهي: القوة، و الإيقاع، و الرغبة، و الحكم، و التلاحم، و هي الأنماط التي تشكل نظام الذات الداخلية، و قد يظهر كل نمط منها في شكل ايجابي أو سلبي، فالقوة قد تكون قاعدتها الشدة أو الضعف، والإيقاع قد

(1) فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط2003/1، ص 26
(2) بتصرف/عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص57،79،88
(3) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، ص117،118

يكون متسقا أو ناشزا، والرغبة قد تكون صريحة أو مكبوتة، و الالتحام قد يكون واثقا أو مترددا،والحكم قد يكون واثقا أو متشائما، و اعتمادا على هذه المكونات الأساسية، في تشكيل نظام الذات الداخلية تحاول هذه الدراسات، أن تلتقط من العمل الأدبي الألوان التعبيرية التي تلتقي معها،كالأفعال والصور، و اختيار صيغ المضارع و المستقبل و الأمر، و استخدام علامات الترقيم على نحو معين، واللجوء إلى الإكثار من وضع النقط أو علامات التعجب، أو علامات الاستفهام، واللجوء إلى ألوان من الحروف و الصوامت أو الإكثار من استخدام حروف ذات مخارج متقاربة، ودلالات ذلك كله على ما يسود الأنا العميقة[1] .

أما مذهب تحديد الأسلوب و دراسته من جهة خط المرسل إليه و علاقته بالرسالة، فهو شأن ضارب بجذوره في النقد القديم، كما أنه شأن شغل النقاد و الدارسين بعامة و الغربيين منهم بخاصة في العصر الحديث، فعملية الإبداع في نظرهم موجهة إلى متقبل، وهي لذلك تتكيف وفق مقتضى حاله، ومن هذا المنظور فإن صياغة الرسالة/النص لا تتم وفق مقتضى حال المرسل، بقدر ما تتم وفق مقتضى حال المرسل إليه، و قد قامت هذه الدراسات في تحديدها للأسلوب و دراسته، على ما يمكن أن يطلق عليه نظرية "المنبه و الاستجابة" على اعتبار أن الأسلوب «ضغط مسلط على المتقبل بحيث لا يلقى الخطاب إلا و قد تهيأ فيه من العناصر الضاغطة ما يدفع المتقبل إلى ردود فعل، ما كان لها أن تستنفر بمجرد مضمون الرسالة الدلالية لولا اصطباغ الخطاب بألوان ريشة الأسلوب»[2].

و يعد (ميشال ريفاتير) رائدا من رواد هذا المذهب، حيث حاول رسم معايير نوعية علمية، تحصر السمات الأسلوبية المتميزة في الخطاب، بوصفها منبهات أسلوبية، تثير ردود فعل المتقبل، وذلك في كتابه (محاولات في الأسلوبية البنيوية)، إذ يعرف الأسلوب بأنه "كل شكل مكتوب فردي ذي مقصدية أدبية" بل هو " ذلك الإبراز الذي يفرض على انتباه القارئ بعض عناصر السلسلة التعبيرية بحيث لا يمكن لهذا القارئ أن يهمل تلك العناصر دون تشويه النص، كما أنه لا يمكن أن يكتشفها دون أن يجدها دالة و متميزة. و ما يتحصل قوله: هو أن اللغة تعبر، و الأسلوب يعمل على إبراز القيمة"، فالأسلوب عند (ريفايتر) منبه يعمل على إثارة المتلقي بعناصره البارزة في الخطاب الأدبي، ومن حيث إن المتلقي يرد الفعل بعمله سلبا أو ايجابا، وأن إهمال القارئ لتلك العناصر المهيمنة في الخطاب، هو في حد ذاته إخلال بجمالية التلقي، وبالتالي إخلال بعنصر الاستجابة المقصودة في بلاغة الخطاب[3].

وأما مذهب تحديد الأسلوب وضبطه ودراسته من جهة خط الرسالة، مقطوعة عن منابعها ومنابتها، وعن قارئها و متلقيها، باعتبارها كيانا حياديا مستقلا و مغلقا، فهو مذهب ضارب بجذوره في

(1) بتصرف/مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، ص118
(2) عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص81–82
(3) بتصرف/ مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، ص129

البلاغة العربية، وهو شأن أغلب الدراسات الأسلوبية الحديثة، النظرية منها والتطبيقية، بل إن هذا المذهب يشكل نقطة الالتقاء الجوهرية بين البلاغة العربية وأسلوبية الانزياح، في ذهابهما إلى أن ما يميز النص الأدبي من غيره من النصوص، لا يرجع إلى قائله ولا إلى متلقيه، و لا حتى إلى مضمونه أو معانيه، بل يرجع إلى ما فيه من أساليب جاءته نتيجة لما فيه من عدول وانزياح عن معيار، فكانت بذلك نظرية العدول أو الانزياح هي القاسم المشترك بينهما، بل بين كل الدراسات التي تعاملت مع النص بوصفه كيانا جماليا يحمل أسرار جماليته و أدبيته في بنيته لا خارجها[1] .

فتاريخ البلاغة العربية حافل بالنصوص التي أسست لنظرية العدول، و فرقت بين الكلام والأسلوب، في صورة المرسل و البديع و يؤسس لهذه النظرية جل الكتاب العرب القدامى و منهم ابن المعتز (296هـ) في كتاب "البديع"، قدامة بن جعفر (337هـ) في كتاب "نقد الشعر"، أبو هلال العسكري (385هـ) في كتاب "الصناعتين"، ابن رشيق المسيلي القيرواني (485هـ) في كتاب "العمدة" و غيرهم، فكلهم كان ينطلق من أن المرسل قاعدة و معيار، و أن البديع استثناء و انحرافا وعدولا عن المعيار، و ذلك بواسطة قيود سميت بأسماء و مصطلحات مناسبة لأنواع اختيار اللفظ واستبداله، كقيد الاستعارة والتشبيه، و كقيد المطابقة والمجانسة، و هلم جرا، مما هو معروف في البلاغة العربية، من أسماء و مصطلحات لقيود ينحرف الكلام بواسطتها من المُرْسَل إلى البديع، والنص من التواصلي إلى الفني[2] .

أما في الدراسات الغربية، فإن مذهب الاقتصار على الآثار الأدبية منقطعة عن منابعها ومنابتها وإيديولوجيتها لم يظهر في حركة واعية بمنهجها و بمقاصدها إلا مع الشكلانيين الروس في الثلث الأول من القرن العشرين لينتشر بعد ذلك مع البنيويين اللغويين في أنحاء متعددة من بلاد الغرب، فقد ساءل الشكلانيون و البنيويون اللغويون النصوص عن أسرارها الأدبية، فانتهوا إلى أن النص الأدبي ليس أدبيا بمعناه أو فحواه، و أنه ليس كذلك من حيث نشأته و ما عمل فيها من مؤثرات، و إنما هو أدب بحكم صياغته، و أسلوبه، و طريقته، و وظيفة اللغة فيه، و من هنا رأوا أن السؤال الذي يجب أن نواجه به الآثار الأدبية لا يقع على المعبَّر عنه فيها، و إنما يقع على كيفية التعبير وطرقه وأنماطه.
و يرجع الفضل لـ(رومان جاكبسون) –أحد مؤسسي الشكلانيين الروس– في إعادة صياغة (نظرية الانزياح) أو ما أصبح يعرف بـ(أسلوبية الانزياح) و ذلك حين اعتمد على خطين أساسيين في الحدث اللساني، أحدهما محور الاختيار، و فيه يختار المتكلم أدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة، وآخرهما محور التوزيع، وفيه يتم تركيب ما تم اختياره، و ذلك إما وفق مقتضى قوانين النحو ومعاييره، و إما وفق سبل التصرف و التوسع في الاستعمال، و حينئذ فإن الأسلوب هو ما خرج عن

(1) بتصرف/ المرجع نفسه، ص 133

(2) بتصرف/ المرجع نفسه، ص 134

معيار و عدل عنه[1].

3- مفهوم الأسلوبية (علم الأسلوب)

مما لا شك فيه أن الأسلوبية علم يعنى بدراسة الأسلوب، و قد ظهرت «كلمة "أسلوبية" خلال القرن التاسع عشر، و بدأت تتأصل مصطلحا في السنوات الأولى من القرن العشرين، حيث تلقت دفعة قوية على أثر ازدهار علم اللغة الحديث على يد "فرديناند دي سوسير" (1855-1913)»[2]، وتعنى الأسلوبية«بدراسة مجال التصرف في حدود القواعد البنيوية لانتظام جهاز اللغة، و تسعى إلى تحديد الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب من سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية الجمالية»[3] ويعرفها عدنان بن ذريل بأنها «علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب العادي أو الأدبي خصائصه التعبيرية و الشعرية فتميزه عن غيره، إنها تتحرى الظاهرة الأسلوبية بالمنهجية العلمية اللغوية، و تعتبر الأسلوب ظاهرة هي في الأساس لغوية، ندرسها في نصوصها وسياقاتها»[4] و يعرفها (بيير جيرو) بأنها «دراسة للمتغيرات اللسانية إزاء المعيار القاعدي، وهذا يتطابق مع التقليد القديم الذي يضع البلاغة في مواجهة القواعد. والقواعد في هذا المنظور، هي مجموعة القوانين، أي مجموعة الالتزامات التي يفرضها النظام والمعيار على مستعمل اللغة، فالأسلوبية تحدد نوعية الحريات في داخل هذا النظام»[5] .

مما سبق يبدو جليا أن هدف الأسلوبية هو دراسة الخصائص و السمات التي تمكن لأدبية النص، وهو ما اتفقت عليه كل التعريفات، لكن محل الاختلاف هو منهجية وطريقة الدراسة، و انطلاقا من هذا انقسمت الأسلوبية إلى أسلوبيات، نوجزها في الآتي:

- **الأسلوبية التعبيرية:**

رائد هذا التوجه هو (شارل بالي)، وينطلق من أنّ «الطابع الوجداني هو العلامة الفارقة في أية عملية تواصل بين مرسل و متلق»[6]، و يعرف (بالي) موضوع أسلوبيته منذ الوهلة الأولى، فيقول: «تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية، أي أنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغويا، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية»[7]، و يرى (بالي) أن كل فكرة تتحقق في اللغة ضمن سياق وجداني تكون موضع اعتبار إما عند المتكلم و إما عند السامع، و أن السمات الوجدانية تنقسم إلى آثار طبيعية و أخرى استدعائية.

---

(1) بتصرف/عبد السلام المسدي،الأسلوبية و الأسلوب،ص96
(2) بسام طقوس،المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية-مصر، ط1،2006، ص109
(3) نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب،ج1،ص15
(4) عدنان بن ذريل، اللغة و الأسلوب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، ط/1980، ص140
(5) بيير جيرو، الأسلوب و الأسلوبية، ترجمة:منذر عياشي، مركز الإنماء القومي بيروت، لبنان، ص8
(6) نور الدين السد،الأسلوبية و تحليل الخطاب،ج1،ص60
(7) بيير جيرو، الأسلوب و الأسلوبية، ص34

أ- آثار طبيعية:

هي تلك الآثار الناتجة عن العلاقة بين الفكر و الأبنية اللغوية التي تعبر عنه، فالأكيد أن بينهما روابط طبيعية كنوع من تكثيف الشكل و تلاؤمه مع الموضوع، و كنوع من الاستعداد الطبيعي الذي يتجلى في هذا الشكل للتعبير عن مقولات فكرية معينة: كتساوي الصورة و المضمون، و كالعلاقة بين الصوت و المعنى في أسماء الأصوات، أو كالعلاقة بين المعاني والصور البلاغية للتعجب و الاستفهام و التقديم و التأخير و الحذف، و كل ذلك وقائع و آثار في تعبيرية اللغة[1].

ب-الآثار الاستدعائية:

و هذا النوع هو نتيجة للمواقف الحياتية، كما تستمد أثرها التعبيري من الجماعة التي تستعملها، وهي تعكس مواقفا تضفي فيها اجتماعية معينة تأثيرا تعبيريا خاصا على الصيغ التي تستخدمها، و ذلك أن لكل كلمة و تركيب لغوي يختص بحالة لغوية و اجتماعية معينة، فهناك اللهجات والنبرات، و هناك لغات للأوساط الاجتماعية و العلمية و الأدبية، و غير ذلك، مما يعكس الميول الفكرية و الاجتماعية للمتكلمين[2].

- **الأسلوبية الفردية (التكوينية)***

تمثل ردة فعل مضادة للأسلوبية التعبيرية التي شاء لها مؤسسها الأول (بالي) أن تقتصر على الكلام المحكي أو اللغة المنطوقة و لا شأن لها باللغة الأدبية، وهذا ما ترفضه الأسلوبية التكوينية ورائدها (ليو سبيتزر)، فهي «تعنى بمضمون الرسالة و نسيجها اللغوي مع مراعاتها لمكونات الحدث الأدبي، الذي هو نتيجة لإنجاز الإنسان و الكلام و الفن، و هذا الاتجاه الأسلوبي تجاوز –في أغلب الأحيان- البحث في أوجه التراكيب و وظيفتها في نظام اللغة إلى العلل و الأسباب المتعلقة بالخطاب الأدبي، ويعود سبب ذلك إلى اعتقاد أصحاب هذا الاتجاه بذاتية الأسلوب و فرديته، و لذلك فهو يدرس العلاقة بين وسائل التعبير و الفرد، دون إغفال علاقة هذه الوسائل التعبيرية بالجماعة التي تستعمل اللغة المنتج فيها الخطاب الأدبي المدروس»[3].

ينطلق (سبيتزر) من نقده للعقلانية التحليلية في تحديد منهجه في الخطوات الثمانية الآتية[4]:

1- النقد ملازم للعمل، فعلى الأسلوبية أن تأخذ العمل الفني الواقعي نقطة انطلاق، و ليس أن تأخذ بعض وجهات النظر الخارجية على العمل.

2- إن كل عمل يشكل وحدة كاملة، و في المركز نرى فكر مبدعه الذي يشكل مبدأ التلاحم الداخلي

(1) .(2)بتصرف/عدنان بن ذريل، اللغة و الأسلوب،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق/سوريا،ط1، 1980،ص140

(*) ترف أيضا:الأسلوبية النفسية،أسلوبية النقد........

(3) نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب،ج1، ص67

(4) بتصرف/بيير جيرو، الأسلوب و الأسلوبية، ص51-52

للعمل، ذلك أن "فكر المؤلف عبارة عن نوع من النظام الشمسي، و كل الأشياء مشدودة إلى مداره: فاللغة، و العقدة، إلى آخره، ليست إلا كواكب تابعة لهذه الهوية، أي لفكر الكاتب".

إن مبدأ التلاحم الداخلي هذا يشكل ما يسميه (سبيتزر) بـ"الجذر الروحي" أو "المخرج المشترك" لكل تفاصيل العمل التي تعلل به و تفسر.

3- يجب على كل جزئية أن تسمح لنا بالدخول إلى مركز العمل، فالعمل ككل يكون الجزء فيه معللا و مندمجا، و يمكن أن نجد مفتاح العمل كله في واحدة من جزئياته.

4- إننا ندخل العمل حدسا، و لكن الملاحظات و الاستنتاجات تتحقق من صحة هذا الحدس، وندخله أيضا (أي العمل) ذهابا و إيابا من مركز العمل إلى محيطه.

5- عندما يتم إعادة تصور عمل ما فإنه ينبغي البحث عن موضعه، في دائرة أكبر منه، هي دائرة الجنس الذي ينتمي إليه، و العصر و الأمة فكل مؤلف يعكس روح أمته.

6- الدراسة الأسلوبية ينبغي أن تكون نقطة البدء فيها لغوية، و لكن يمكن لجوانب أخرى من الدراسة أن تكون نقطة البدء فيها مختلفة، فإن دماء الخلق الشعري واحدة، و لكننا يمكن أن نتناولها بدءا من المنابع اللغوية، أو من الأفكار، أو من العقدة، أو من الشكل، و ذلك لأن الاستعمال اللغوي و أدوات التعبير الفنية تعكس شخصية الكاتب و تبوح بالمسكوت عنه، وتحمل في طياتها ملامح الكاتب الضمني في العمل الأدبي.

7- إن السمة المميزة عبارة عن تفريغ أسلوبي فردي، أو هي طريقة خاصة في الكلام تنزاح عن الكلام العادي، و إن كل انزياح عن القاعدة ضمن النظام اللغوي يعكس انزياحا في بعض الميادين الأخرى.

8- يجب على الأسلوبية أن تكون نقدا تعاطفيا، بالمعنى العام للمصطلح، ذلك لأن العمل يشكل وحدة متكاملة، و عليه أن يؤخذ بكليته من الداخل، و هذا يفترض وجود تعاطف كامل مع العمل و مبدعه.

- **الأسلوبية البنيوية**

تُعْنَى الأسلوبية البنيوية في تحليل النص الأدبي بعلاقات التكامل و التناقض بين الوحدات اللغوية المكونة للنص و بالدلالات و الإيحاءات التي تنمو بشكل متناغم[1].

فالأسلوبية البنيوية تحاول دراسة العلاقات بين الوحدات اللغوية في الخطاب الأدبي، ويرتبط مفهوم العلاقات بمفهوم اللغة نفسها عند الأسلوبيين، ويقسم (ريفاتير) دراسة النص الأدبي إلى مرحلتين:

(1) نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج1،ص82

1- المرحلة الأولى أو القراءة الأولى: و يسميها مرحلة اكتشاف الظواهر و تعيينها، وتسمح للقارئ بإدراك وجوه للاختلاف بين بنية النص و البنية النموذج القائمة في حسه اللغوي المرجع فيدرك التجاوزات و المجازات و صنوف الصياغة التي توتر اطمئنانه اللغوي، و هذه القراءة تكشف معنى الخطاب من حيث أنه جملة مكونات، وليس في طاقتها أن تكشف مدلوله من حيث اعتباره وحدة الدلالة و منطقها.

2- المرحلة الثانية أو القراءة الثانية: ويسميها مرحلة التأويل والتعبير و هي تابعة للمرحلة الأولى، و عندها يتمكن القارئ من الانغماس في النص و الانسياق في أعطافه و فكّه على نحو تترابط فيه الأمور و تتداعى و يفعل بعضها في بعض[1].

و يلخص (كلود ليفي شتراوس) طبيعة المنهج البنيوي، وهو مخصص لدراسة ظواهر تتجاوز الظاهرة إلى الانتروبولوجيا، و يمتد إلى كل العلوم فيقول:

أولا: يتحول علم اللغة البنيوي عن دراسة ظواهر لغوية واعية إلى دراسة بنيتها التحتية اللاواعية.

ثانيا: لن يتعامل علم اللغة مع المسميات أو الكلمات بوصفها كيانات مستقلة بل يتعامل معها على أساس العلاقات التي تنتظمها.

ثالثا: يطرح علم اللغة مفهوم النسق فلا يزعم علم الفونيمات الحديث أن الفونيمات جانب من النسق فحسب بل يظهر الأنساق الصوتية نفسها على نحو ملموس واضح البنية.

رابعا: يهدف علم اللغة البنيوي إلى الكشف عن قوانين كلية، سواء كان ذلك بالاستنباط أو الاستدلال، مما يعطي هذه القوانين صفة مطلقة. و هذه القوانين النظرية، التي حددها (شتراوس) لا تختلف عن القوانين التي يدعو إليها المنهج الأسلوبي البنيوي على المستوى النظري على الأقل، و لذلك يمكن القول أن هذه المناهج قد استفادت من بعضها بعض و إن لم يشر مؤسسوها إلى هذه التأثيرات والإفادات بشكل مباشر[2].

و هكذا تتجلى ماهية الأسلوبية البنيوية، فهي ترصد وظائف اللغة وتستنبطها، فهي تتعامل مع النص الأدبي على أنه بنية تشكل جوهرا قائما بحد ذاته، ذا علاقات داخلية متبادلة بين عناصره، وليس نتاجا بسيطا من العناصر المكونة، بل هو بنية متكاملة يحكم العلاقات بين عناصرها قوانين خاصة بها، و تعتمد صفة كل عنصر من العناصر على بنية الكل، و على هذا الأساس فإنه لا يمكن تعريف أي عنصر منفصل إلا من خلال علاقاته التقابلية و التضادية مع العناصر الأخرى في إطار بنية الكل.

(1) المرجع نفسه، ص92

(2) بتصرف/المرجع نفسه، ص93

- **الأسلوبية الإحصائية:**

المقاربة الأسلوبية تتوسل الواقع الإحصائي للنص، تمهيدا لبلورة معطيات تدل على صفات الخطاب الأدبي في أدواته البلاغية و الجمالية، و تصب في ما يسمى "التعليل الأسلوبي"[1] و يعد توظيف البعد الإحصائي في الدراسة الأسلوبية من «المعايير الموضوعية الأساسية التي يمكن باستخدامها تشخيص الأساليب، و تمييز الفروق بينها، و يكاد ينفرد –أي البعد الإحصائي– من بين المعايير الموضوعية بقابليته لأن يستخدم في قياس الخصائص الأسلوبية كائنا ما كان التعريف الذي يتبناه الباحث للأسلوب، أو الطراز النحوي الذي يستخدمه، و ترجع أهمية الإحصاء هنا إلى قدرته على التمييز بين السمات أو الخصائص اللغوية التي يمكن اعتبارها خواص أسلوبية، و بين السمات التي ترد ورودا عشوائيا، أو–كما يقول ج. ن ليتش G.N Leech– إلى أهمية التمييز بين ما يتضمنه النص من انحراف متفرد دال في استعمال اللغة، و بين الشطط الذي لا متعة فيه»[2] .

إذن فالأسلوبية الإحصائية تقوم على إحصاء الألفاظ والتراكيب (النحوية والصرفية والبلاغية)، ثم محاولة تحليل العمل الأدبي في ضوء النتائج المتوصل إليها، فقياس نسبة تردد كلمة معينة، أو تركيب ما، وحصر المعطيات الأسلوبية كميا بعملية حسابية، هو إجراء كفيل بالرصد الدقيق لشكل النص وقياس مدى شعريته، وهنا يتم اعتماد إجراء آخر هام هو المقارنة التي تعد ضرورية لتفادي تحول الإحصاء إلى عمليات حسابية وأرقام جافة[3] .

ويذهب سعد مصلوح إلى أن الدراسات الأسلوبية «تستعين بالإحصاء في المجالات الآتية:

أولا: المساعدة في اختيار العينات اختيارا دقيقا بحيث تكون ممثلة للمجتمع المراد دراسته.

ثانيا: قياس كثافة الخصائص الأسلوبية عند منشئ معين أو في عمل معين،....

ثالثا: قياس النسبة بين تكرار خاصة أسلوبية و تكرار خاصة أخرى للمقارنة بينهما.... و يمكن بهذه الطريقة حساب نسبة الجمل الاسمية إلى الجمل الفعلية، أو نسبة الأفعال إلى الصفات ....

رابعا: قياس التوزيع الاحتمالي لخاصة أسلوبية معينة* .

خامسا: يخدم الإحصاء أيضا في التعرف إلى النزاعات المركزية في النصوص....»[4].

---

(1) بتصرف/ نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ج1، ص97

(2) سعد مصلوح، الأسلوب (دراسة لغوية إحصائية)، عالم الكتب، القاهرة– مصر، ط2002/3، ص51

(3) ينظر: نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ج1، ص97 و ما بعدها و سعد مصلوح، الأسلوب (دراسة لغوية إحصائية)، ص 54 و ما بعدها.

(*) للتفصيل أكثر حول مفهوم التوزيع الاحتمالي، ينظر: سعد مصلوح، المرجع نفسه، ص52 و 58–59

(4) سعد مصلوح، الأسلوب (دراسة لغوية إحصائية)، ص58–61

من خلال ما سبق من عرض مختصر للتعاريف المختلفة لمصطلحي الأسلوب، والأسلوبية، وكذلك لاتجاهات وتوجهات الأسلوبية المختلفة، يمكن القول بأن الدراسة الأسلوبية تبقى «ممارسة قبل أن تكون علما أو منهجا، أساسها البحث في طرافة الإبداع و تميز النصوص، و طابع الشخصية الأدبية لكل مؤلف مدروس، لا تغني فيها الشواهد المتفرقة و لا التحاليل الجزئية و لا التجارب المنقطعة، فلا بد فيها من فحص للنصوص و تمثل لجوهرها و إجراء التحليل في نماذج بيانية تختار منها على قواعد ثابتة لتكوّن للدارس صورا واضحة و كلية عن النصوص المدروسة و مسالك الإبداع فيها.... و لا توجد وصفة جاهزة تعتمد في التحليل و تطبق تطبيقا آليا مع الاطمئنان -دون إحقاق- إلى أنها تتضمن مادة تقي الدارس شر الخطأ في التقدير أو المجازفة في القول. لا توجد في التحليل الأسلوبي قواعد متحجرة ولا "آليات" كما يقال....فالتحليل الأسلوبي ضروب تختلف باختلاف ثقافة الدارسين الممارسين، وباختلاف زوايا النظر التي ينظرون منها إلى النص..... كما يختلف التحليل الأسلوبي باختلاف الهدف.... كما يختلف التحليل الأسلوبي باختلاف مداخل التحليل. فقد يكون المدخل بنيويا بمعنى أن الانطلاق فيه يكون من مباني المفردات و تراكيب الجمل و أشكال النصوص و هندسة الآثار، أو دلاليا ينطلق فيه من صور معانيه الجزئية وموضوعاته الفرعية وأغراضه الغالبة ومقاصده العامة و أجناسه المعتمدة، كما قد يكون المدخل بلاغيا ينطلق فيه من الظاهرة الأسلوبية أو مجموعة من الظواهر المستخدمة، كما قد يكون الدخول إليه من الباب التقني فتعتمد فيه المقارنة أو الموازنة، أو تقنيات المقايسة و الإحصاء»[1].

و في هذه الدراسة ليائية ابن الفارض ستكون المداخل مختلفة ترتكز في كثير من الأحيان على إحصاء الظواهر و تحليلها و البحث في دلالتها المسكوت عنها.

(1) محمد الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبية، عالم الكتاب، تونس، ط/2006، ص 7-9

الفصـــــل الثـاني

البنيـة الايقاعيـة و أثرها الدلالي في النص

الإيقاع الصوتي من الظواهر السماعية التي أنجبتها الطبيعة و وعاها الإنسان مذ كان جزءا في حركة هذا الكون، ومتفاعلا مع الكائنات من حوله، متأثرا بحركة الحياة و بناء الوجود، وهو قبل ذلك شعور داخلي و نظام خاص في عمق النفس البشرية ظهر مع تفاعلات الحياة على البناء العضوي للإنسان، ولا شك أن المستوى الصوتي في الطبيعة و لدى الأحياء يتأثر في نبضه و تردداته بمقدار ما تحدثه العلاقات و التفاعلات من انقسامات أو اتساقات معرفية و معنوية.

و الحركة الإيقاعية في الشعر لا تنفصل عن أهم مكوناته، و هي المفردات التي تمثل المستويات الصوتية و ما تحققه من انسجام و توازن و نغمية و إيقاع و تردد، فللشعر موسيقى يصدرها اللسان و تستقبلها الأذان و يعيها القلب، و من هذا المنطلق فإن معرفة الوزن و الإيقاع لا تكون ميسرة بغير هذه الآليات، و الإنسان كلما مارس الشعر قراءة و تنغيما وإنصاتا لنبرات مقاطعه و انسياب موسيقاه و رنين إيقاعه؛ دَرَّبَ ملكته المتذوقة و أصبح قادرا على تمييز الأوزان الشعرية ومعرفتها معرفة سليمة، و أدرك ما هو سليم الوزن و ما هو مختله دون عناء أو مشقة.

فإذا كان الشعر بنية متشابكة و متعالقة من مجموعة مكونات، فإن أولها حضورا في الذهن – عند سماع كلمة الشعر – هو المكون الإيقاعي أو ما يصطلح عليه بالإيقاع.

«و الإيقاع: هو الموسيقى، وحداته مركبة كالبحور عند العروضيين، و مفردة كالمماثلة عند البلاغيين، و الإيقاع المفرد هو الذي يشكل نسيج الإيقاع المركب، لأن أي إيقاع شعري لا يحصل إلا إن تشابهت البنيات الداخلية و الخارجية تشابه مماثلة و مجانسة تامتين»[(1)].

فالإيقاع هو الركن الركين في بناء الشعر بل هو جوهره و لبه، إذ به تتم العملية الشعرية، وتظهر الجوانب الإيقاعية التي تحرك القصيدة وفق آليات متداولة ومدركة، « فمنذ وجد الشعر وجدت معه موسيقاه، بل هو إنما تخلق في أحشائها»[(2)] .

ويقول الربعي بن سلامة:« إذا كان القدماء و المحدثون (المعاصرون) يختلفون في تحديد الكيفية التي يتوصل بها إلى الوزن أو الموسيقى في القصيدة، فيرى بعضهم أن الشاعر هو الذي يختار الوزن المناسب و القافية الملائمة، و يرى الفريق الثاني أن الشاعر لا يختار وزنا و لا قافية وإنما الموضوع هو الذي يفرض عليه – دون إرادته – وزنا معينا و قافية محددة، فإنهم متفقون –باستثناء بعض المعاصرين – على أن الموسيقى ركن أساسي في الشعر لا يمكن الاستغناء عنه في عمليتي الإبداع و التلقي على السواء »[(3)] .

(1) عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية)، دار الحداثة، بيروت 1986،ص 198 .
(2) شوقي ضيف: في التراث و اللغة و الشعر، دار المعارف، القاهرة،ص137.
(3) الربعي بن سلامة:تطور البناء الفني في القصيدة العربية، دار الهدى،عين مليلة،الجزائر،2006،ص30.

وإذا كان الشعر يقتضي الجمالية، إذ تعد الأساس فيه، فإن أكثر ما يحدث هذا الذوق ويدعمه عنصر الجرس الموسيقي الذي تحدثه الألفاظ و الرنات الموسيقية المنبثقة منها، يقول إبراهيم أنيس: « للشعر نواح عدة للجمال أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ وانسجام وتوالي المقاطع و تردد بعضها بقدر معين، وكل هذا ما نسميه بموسيقى الشعر»[1]، فليس الشعر إلا كلاما تنفعل لموسيقاه النفوس و تتأثر به القلوب.

و قد شاعت مجموعة من المصطلحات تتصل بالبناء الموسيقي للغة الشعرية كـ:الإيقاع، والعروض والموسيقى والوزن والتوزين، ولعل المصطلحين الأكثر تداخلا لدى الكثير من النقاد والدارسين، مصطلحي: الإيقاع والوزن.

فتعددت الآراء التي تبين و توضح الفرق بين الإيقاع والوزن، ولعل ما ذهب إليه عزالدين إسماعيل أكثر دقة وبيانا حيث يقول :« أن الإيقاع غير الوزن، و كثيرا ما يتعارض الإيقاع والوزن، بحيث يضطر الوزن إلى كثير من التغيرات، والإيقاع هو حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضية، و توفير هذا العنصر -أي الإيقاع- أشق بكثير من توفير الوزن، لأن الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة ذاتها في حين لا يتأثر الوزن بالألفاظ الموضوعة فيه، فتقول "عين" وتقول مكانها "بئر" وأنت في أمن من عثرة الوزن، أما الإيقاع فهو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها، فهو إذن يصدر عن الموضوع في حين يفرض الوزن على الموضوع، هذا من الداخل، وهذا من الخارج»[2].

بمعنى أن الإيقاع هو حصيلة عناصر متكاملة، و ليس عنصرا واحدا، فهو يحاول أن يكشف عناصر موسيقية أخرى في اللغة الشعرية لم يكشفها العروض التقليدي، فالإيقاع بمعنى أخر هو ظاهرة تقوم على التكرار المنتظم و يلعب الزمن فيها دورا مهما، فهو اسم جنس و الوزن إقليم من أقاليمه، أي أن الوزن هو جزء من الإيقاع.

و للإيقاع و دراسته أهمية بالغة لا غنى عنها لمن له صلة بالشعر و نقده، و ذلك تمييزا للشعر عن النثر من خلال معرفة وحداته الإيقاعية المطردة التزاما و التي تختلف من نظام شعري إلى آخر، إذ الإيقاع هو الظاهرة الصوتية التي تفصل النص بعد استيفائه النظام الإيقاعي من مجال النثر إلى مجال الشعر، و هي الصفة الأساسية التي لا يكون الشعر شعرا بدونها، و هذه الإيقاعات تحكمها وحدات تفعيلية.

ولم يكن المبحث الإيقاعي في الشعر العربي حديثا، وإنما هو قديم قدم الممارسة الشعرية؛ فقد

(1) ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر،مكتبة الإنجلومصرية،ط5 ، 1981،ص07 و 17

(2) عزالدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي،ص376

ظلت موسيقى الشعر العربي بأوزانه و عروضه تقود الذائقة الشفاهية في تلقي قصيدها ونشيدها أو الإعراض عنه عصورا طويلة.

وما اتفق عليه الدارسون أن دراسة الإيقاع تتضمن فرعين أساسيين، ينضوي تحت كل واحد منهما عناصر متعددة. وهما:

- الموسيقى الخارجية: و تتضمن دراسة الوزن و دراسة القافية و حروفها.
- الموسيقى الداخلية: و تتضمن دراسة الجناس والطباق والتكرار، والتدوير، والتماثل الإيقاعي و...الخ و هذا ما سيتم التطرق إليه.

أولا : الـــمـــوسيقـــى الخـــارجـيـــة

1-دراســـــة المــطــلــع:

يقول ابن رشيق إن «الشعر قفل أوله مفتاحه»[1]؛ و لهذا فإن دراسة العنوان في النصوص الأدبية خطوة أساسية و رئيسة، ذلك «أن البناء اللغوي للعنوان في شتى أشكال الخطاب الأدبي يؤدي وظائف فنية وتتجاوز دائرة الوظائف البراجماتية، ممثلة في لفت الانتباه والإخبار والإعلام، فهي تفسر طبيعة الاتجاه الفني للكاتب، كما تؤشر لخصائص النوع الأدبي التي تبدو أكثر بروزا عند هذا الأديب أو ذاك، و الأهم من ذلك أنها تستطيع -إذا أحسنا استثمارها- أن تكون مؤشرا أوليا مهما يستقطب داخله أفاق البنية الدلالية المركزية أو الأساسية»[2] .

و يرى الدكتور صلاح فضل بأنه: « عن طريق العنوان تتجلى جوانب أساسية أو مجموعة من الدلالات المركزية للنص الأدبي، مما يجعلنا نسند للعنوان دور "العنصر الموسم سيميولوجيا في النص" بل ربما كان أشد العناصر وسما، و يصبح الشروع في تحليل العنوان عندما يتعلق الأمر باعتباره عنصرا بنيويا يقوم بوظيفة جمالية محددة »[3] .

وإذا كانت الدراسة التطبيقية للعنوان غائبة، في التراث النقدي العربي، بل و حتى في النقد العربي الحديث و المعاصر في بعض الدراسات، فإن هناك بعض المحاولات النظرية التي تنبهت لذلك؛ مستلهمة ما وصلت إليه الدراسات الأسلوبية الحديثة في الغرب من تطور في هذا المجال.

فدراسة العنوان في الدراسات النقدية المعاصرة، أصبحت تحتل أهمية بالغة، ذلك أن «العنوان هو أول ما يلقاه القارئ من العمل الأدبي، هو الإشارة الأولى التي يرسلها إليه الشاعر أو الكاتب والعنوان يظل مع الشاعر أو الكاتب طالما هو مشغول بعمله الأدبي، كما يفكر الوالدان في تسمية طفلهما إذ هو جنين »[4] .

وفي هذه القصيدة يمكن تسمية المطلع عنوانا؛ لأنه يقوم مقامه، و بخاصة في القصيدة العربية القديمة التي لم يهتم فيها بالعنونة، إذا كان ديدن العرب قديما أن تسمي القصائد بمطالعها.

و هو ما يمكن أن يظهر في الدراسة، كما كان مألوفا في القصيدة القديمة مقام العنوان في النصوص الشعرية الحديثة. « و لعل دراسته في شعرنا القديم من حيث علاقته بسائر القصيدة من

(1) ابن رشيق القيرواني: العمدة في نقد الشعر ، دار صادر، بيروت-لبنان ،ط2003/1، ص185
(2) عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، موفم للنشر، الجزائر 2000،ص30
(3) صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، عالم المعرفة، الكويت ،أغسطس 1992، ص 236
(4) شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، أصدقاء الكتاب، مصر، ط1996/3 ، ص58

شأنها أن تكشف لنا عن جديد في أمر الوحدة الفنية في القصيدة العربية»[1]، ذلك أن المطلع يمثل خيطا أساسيا يربطنا بالنص، ففهم المطلع وتذوقه والإحاطة بأكبر عدد ممكن من دلالاته وإيحاءاته ترسخ شعرية النص عندنا، ولهذا «عني النقاد به عناية فائقة، فوجهوا أنظار الشعراء إلى أن يبذلوا غاية جهدهم إلى الإجادة فيه إدراكا لقوة الأثر الذي يتركه هذا المطلع في النفس، وما يحدثه من جذب للسامع بحيث يصرف همه إلى الإصغاء و الاستيعاب »[2].

بمعنى أن المطلع يدل بشكل أو بآخر عن المقصود و المتداول من الخطاب، الذي تحويه القصيدة و تبينه، فيكون « هذا المطلع دالا على المقصود من الكلام، إن كان فتحا ففتحا، و إن كان هناء فهناء أو كان عزاء فعزاء، فيعرف السامع من مبدأ الكلام ما المراد به»[3].

و لهذا بات المطلع سمة أسلوبية ما انفك الشعراء حريصين عليها، و هم يعتبرون الإجادة فيه آية الحذق في صناعة الشعر. و لهذا « أرجع النقاد قيمة المطلع في بعض الأحيان إلى ما ينطوي عليه من الدلالات على غرض القصيدة»[4] خاصة تلك القصائد التي تحتوي موضوعا واحدا، مثل القصيدة التي هي محل الدراسة وهي كلها في موضوع " الحب الإلهي" والتي مطلعها:

سائق، الأظعان، يطوي البيد طي، منعما،عرج على كثبان طي.

يستهل ابن الفارض نصه بنداء حذف منه أداة النداء فأصل الخطاب أن يقول :" يا سائق الأظعان".
فلماذا هذا الحذف؟

لقد أتى ابن الفارض بهذا الحذف لكي يجلب معه حذف آخر، فلو أنه أتى بأداة النداء لكان تركيب الصدر كما يلي:

" يا سائق الأظعان الذي يطوي البيد طي".

و هذا التركيب إنما هو اختيار من جملة من الاختيارات المتاحة لابن الفارض، فما الشعرية في اختياره؟. و لعل من الدلالات و الإيحاءات التي استهدفها الخطاب في القصيدة هي أن:

- المنادى قريب ذلك أن اللغويين قالوا بجواز« حذف أداة النداء للدلالة على القرب، و ذلك قبل المضاف مثل: عبد الرحمان»[5] و مثل سائق الأظعان.

---

(1) شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، أصدقاء الكتاب، مصر، ط1996/3 ، ص59
(2) محمد عبد المطلب مصطفى : اتجاهات النقد خلال القرنين 6هـ و 7هـ دار الأندلس بيروت ط1 /1984 ، ص 166
(3) المرجع نفسه، ص166
(4) محمد مشبال: مقولات بلاغية في تحليل الشعر، مطبعة المعارف الجديدة ـ المغرب، ط1993/1، ص91
(5) عبد العزيز نبوي : في أساسيات اللغة العربية، مؤسسة المختار للنشر و التوزيع،ط2004/2 القاهرة ، ص166

- حذف أداة النداء ، و الاسم الموصول للحفاظ على الوزن.

- هذا الحذف من صميم اللغة الصوفية و خاصة الشعرية منها، و ذلك لزيادة الكثافة الإيحائية.

ثم هناك حذف آخر في كلمة (طــي) في صدر البيت يدعم هذا التوجه إلى التكثيف الإيحائي، حيث أن كلمة (طـــي) هنا هي مفعول مطلق و الأصل فيها النصب (طــيا) لكن نلاحظ هنا حذف الألف.

إذن فالحذف هو أسلوب يطرأ على الجملة من تغيير، و يتمثل في التخلي عن بعض عناصرها لحاجة في نفس المتكلم، يقول الجرجاني عن الحذف: « هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، و الصمت عن الإفادة أزيد من الإفادة، و تجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، و أتم ما تكون إذا لم تبين»[1].

فالحذف هنا أمر مقصود من المرسل، قصد استثارة المتلقي، ولإيقاظ ذهنه، مما يجعله يشارك في إنتاج الرسالة وإعطائها دلالتها، وذلك من خلال فهم السياق، ومن ثم يملأ المتلقي الفراغات التي يحتويها النص، فالحذف يمكن أن يضيف عمقا إلى الدلالة، ويساعد على تكثيف البنية الجمالية المستترة وراءها. فكأن ابن الفارض يريد أن يرسل إيحاءا بأن هناك شفرات كثيرة محذوفة ومتوارية خلف النص الماثل أمام المتلقي وهذا مما يستفزه ويدفعه للبحث والتنقيب لإدراك الغائب من خلال الحاضر.

هناك ظاهرة أسلوبية إيقاعية أخرى تستوقف القارئ، في هذا المطلع الفارضي، وهي ظاهرة التكرار_ فكلمة طي و مشتقاتها تتكرر في البيت ثلاث مرات (يطوي طي..طي)، ولا ينبغي أن ننظر إلى التكرار« على أنه تكرار ألفاظ بصورة مبعثرة غير متصلة بالمعنى، أو بالجو العام للنص الشعري، بل ينبغي أن ينظر إليه على أنه وثيق الصلة بالمعنى العام»[2]، فالتكرار« يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري أو ما يشبهه من أنواع الخطاب الإقناعي»[3].

فابن الفارض جعل هذه الكلمة (طي) نقطة مركزية يتمحور حولها المطلع بل و ربما القصيدة كاملة، و وظيفة التكرار أيضا هي التأكيد و التنبيه و إثارة التوقع لدى السامع للموقف الجديد، لمشاركة الشاعر إحساسه و نبضه الشعري.

إضافة إلى ذلك فإن هذا التكرار يوقع جرسا موسيقيا جميلا بديعا، يضفي بُعدا جماليا وشعريا آخر على هذا الخطاب. و قد اعتمد عليه ابن الفارض كإستراتيجية أساسية في مطلع قصيدته سواء

(1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز،قراءة وتحقيق: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة -مصر 1984، ص150

(2) ربايعة موسى: التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، جامعة اليرموك، الأردن ، مؤتمر النقد الأدبي10-13 تموز1988، ص15

(3) محمد مفتاح: الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط1992/3، ص39

من حيث، تكرار الكلمات أو تكرار الحروف و نلاحظ هندسة هذا المطلع:

سـائق الأظعان يطـوي البيـد طـي منعمـا، عـرج علـى كثبـان طـي

................يطـوي..........طـي ....طـي

...........ع ن ي ط ي......ي...ط ي م ع ن م ..ع.......ع........ن.....ط ي

فيكون البيت =5ي + 4ع+3م+3ط+3ن

ومجموع الحروف في هذا المطلع هو (38) حرفا منها. (30) حرفا مجهورا و (8)حروف مهموسة فتكون النسبة كما يلي:

30 حرف مجهـور ←———— 78,95%

8 حرف مهموسـة ←———— 21,05%

وأمام هذا التباين الواضح بيت نسبة الجهر ونسبة الهمس في هذا المطلع يحق لنا أن نتساءل عن دلالات وإيحاءات هذا النمط من التعبير، فالفرق بين المجهور والمهموس «أنك لاتصل إلى تبين المجهور إلى أن تدخله الصوت الذي يخرج من الصدر، فالمجهورة كلها هكذا يخرج صوتهن من الصدر ويجري في الحلق.....وأما المهموسة فتخرج أصواتها من مخارجها»[1].

فابن الفارض في مطلعه يوجه خطابا هو عبارة عن صرخة لا تقبل الإخفاء والكتمان، وهي مجموعة من الأحاسيس والأشواق التي ترسب في أعماق النفس، ولا يمكن إخراجها إلا بواسطة هذه الأصوات المجهورة التي تخرج من الصدر حيث موضع القلب.

و يعرف سيبويه الحرف المجهور بأنه « حرف أشبع الاعتماد في موضعه و منع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد عليه و يجري الصوت»[2]، وصفة الإشباع هذه التي اعتمدها ابن الفارض للتعبير بأن نفسه و قلبه قد اشبعا حبا وشوقا إلهيين يدفعانه للبوح والشكوى.

إن المتأمل في هذا البيت يرى أنه يتكون مما يلي:

الأسماء: سائق الأظعان، البيد، طي، منعما ، كثبان و طي.

الأفعال: يطوي، عرج.

الحروف: على.

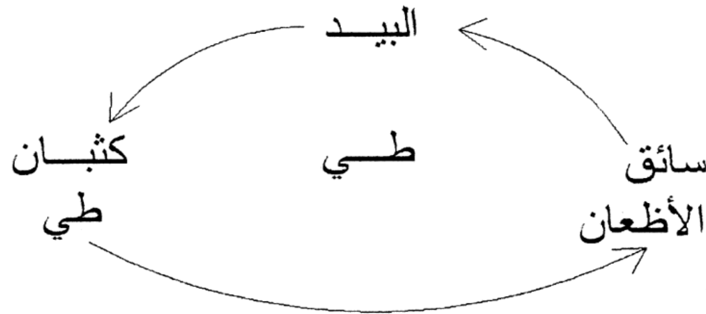
فغالبية الأسماء واضحة حيث أن مجموع المركبات هو (10) منها(7) أسماء و(2) أفعال، و(1) حروف أي ما يوازي 70% أسماء و 20% أفعال و 10% حروف.

(1) محمد علي عبد الكريم الرديني: فصول في علم اللغة العام، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر 2007، ص153

(2) المرجع نفسه، ص151

والأسماء تحمل دلالة الثبوت والاستقرار؛ فابن الفارض يوحي بأن موقفه في خطابه الشعري هذا ثابت لا يتغير، ولا يتأثر بتغيير الزمن و تبدله.

لكن هذه الأسماء يمكن أن تجمع وتختزل حيث أن (منعما) إنما هي صفة لـــ(سائق الأظعان)، (كثبان) معرفة بإضافة (طي) فـــ(كثبان طي) اسم مركب يدل على موضع، ثم (البيد) و(طي).فهذا المطلع يدور على ثلاث كلمات محورية هي: سائق الأظعان، البيد، كثبان طي، وهذه الكلمات الثلاثة هي بدورها تتمحور حول كلمة (طي) و يمكن التمثيل لهذا:



فابن الفارض من خلال هذا المطلع، يجعلنا ندرك أن خطابه الشعري، يدور حول ثلاثة محاور أساسية تدور هي بدورها حول محور رئيس آخر.

وهذه المحاور هي:

سائق الأظعان: هو ذلك الرجل الذي يحدو بالإبل التي تحمل فوقها النساء داخل الهوادج.

البيد: مفردها البيداء و هي الفلاة الواسعة.

كثبان طي: و الكثيب هو التل الرملي، و طي اسم قبيلة عربية منها حاتم الطائي المشهور بكرمه.

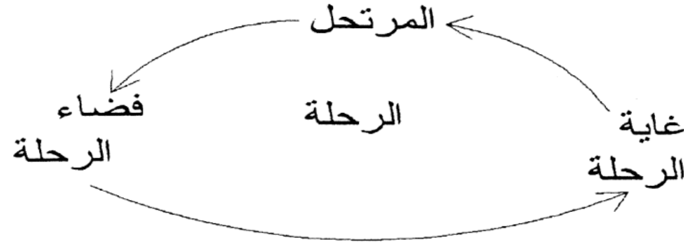
أما المحور الرئيسي فهو:

طي: و لكن ليس طي القبيلة العربية، بل طي تحمل معنى السير السريع المستعجل.

فهذا المطلع الفارضي يوحي بأن القصيدة لها موضوع واحد، وهو السير الحثيث والسريع، والرحلة التي تتجه إلى هدفها الواضح المحدد، و بأن هذا الحدث الفارضي الذي هو الرحلة ينحصر في ثلاثة ركائز و هي:

- المرتحل (سائق الأظعان).
- فضاء الرحلة (البيد).
- غاية الرحلة (كثبان طي).

و يمكن الاستنتاج من الخطاب الفارضي، أن معنى الطي إنما هو الرحلة في حد ذاتها والتي تتكون من ثلاثة عناصر وهي المرتحل ، فضاء الرحلة ، غاية الرحلة.



لكن ما هي أبعاد و دلالات هذه الرحلة أو ما يصطلح عليه بالتضعين؟

يضطلع سائق الظعن في قصيدة التصوف بوظيفة العبور بين زمنين متخالفين، و يتسم بقدرته على تحقيق نوع من اللقاء بينهما من خلال الرحلة التي يقوم بها، والتي يتحقق هدفها بالوصول إلى المنعطف الزمني، أو بالوقوف في المكان الذي يحدد لحظة زمنية تقطع بين الزمنين وتربط، وتتوضع بينهما محققة البعد والاقتراب، والمغايرة والتداخل. وإذا كانت الرحلة –في أحد وجهيها– تعمل على طي المسافة و تقليص البعد الفاصل، فإنها –في الوجه الآخر– تنير هذا البعد و تظهره، وتبين ما ينطوي عليه من صعاب ومشقات.

إن السائق والظعن يمثلان هنا عتبة تتحرك بين الطرفين، أو بين جانبي الوجود –فالمطية/ المطايا– تساق و تجهد لقطع المسافة و عبور زمنها، و هنا يتعين على الحادي الذي يلازمها أن يحقق هذا الاتصال بكيفية أخرى، تتبدى من خلال الدور البلاغي المنوط به. فهو كثيرا ما يظهر محملا برسالة ما، عليه أن يقوم بإيصالها من العارف إلى أصله وجوهره. و بناءا على ذلك يمكننا أن نكشف عن وضعية مركبة للعتبة، أو عن توضع خاص تحمل فيه العتبة عتبة أخرى، لكل منهما طبيعتها و وظيفتها. و هما –معا– يفضيان إلى عتبة ثالثة مخالفة للاثنتين و عالية عليهما معا تلوح بوصفها غاية لهما.

وغاية التجربة الصوفية لا تتحقق إلا بهدم الاغتراب ومجاوزته، وهذه الرغبة في جواز الزمن المشار إليه هي التي تدفع التجربة في مسارها، وهي التي تفسر لنا أهمية وجود المطية وكثرة استدعائها والتعويل عليها، باعتبار الوظيفة التي يمكن أن تضطلع بها في عبور مفازة الزمن.

إضافة إلى ذلك يلاحظ وجود علاقة بين الشاعر والمطايا التي هي معقد الأمل والرجاء، وبموجب هذه العلاقة تتكشف المطايا باعتبارها معادلا للكيان الصوفي و بديلا رمزيا عنه في منازلة الزمن داخل النص، و هنا يغدو متاحا أن نرد مصاب المطية على الشاعر نفسه فيكون ما

حل بها من أذى الزمن واقعا عليه؛ وهكذا تتلازم الذات والمطية و تنطبق إحداهما على الأخرى بحيث لا تكون سواها.

2- *الوزن الشعري :*

لقد دار جدل وقيل الكثير عن علاقة الموضوعات الشعرية بالأوزان، وعن مناسبة بعض الأوزان لبعض المعاني والأحوال النفسية، حتى أن بعضهم تحدث على أن النص الشعري في حد ذاته لا يتحقق إلا بمهارة الوزن الذي وظفه المبدع،« فالقدماء والمحدثون (المعاصرون) يختلفون في تحديد الكيفية التي يتوصل بها إلى الوزن أو الموسيقى في القصيدة، فيرى بعضهم أن الشاعر هو الذي يختار الوزن والقافية الملائمة ويرى الفريق الثاني أن الشاعر لا يختار وزنا ولا قافية وإنما الموضوع هو الذي يفرض عليه -دون إرادته- وزنا معينا وقافية»[1] وعلى هذا فالنقاد منقسمون إلى فريقين: فريق يعطي الشاعر حرية تامة تمكنه من التحكم في مختلف أدوات الشعر وآلياته وبالتالي فهو حر في اختيار الوزن المناسب لموضوعه الشعري، وهذا ما يقيم -في نظر هذا الفريق- علاقة وطيدة بين الموضوع ونصه الشعري المعبر عنه، وهو ما يضفي بعدا جماليا آخر للنص الشعري. أما الفريق الثاني فيرى أن الشاعر وإن كان حرا في توظيف الأدوات والآليات الشعرية الأخرى؛ فإنه لا يجد مناصا من التخلص من قيد الوزن الذي يفرض نفسه عليه. و يرى هذا الفريق أنه لا توجد أية علاقة بين الوزن الشعري والموضوع، فالدكتور محمد غنيمي هلال يرى أن:«القدماء من العرب لم يتخذوا لكل موضوع من هذه الموضوعات وزنا خاصا أو بحرا من بحور الشعر القديمة...وتكاد تتفق المعلقات في موضوعاتها، وقد نظمت من الطويل والبسيط و الخفيف و الوافر والكامل »[2].

و يتساءل إبراهيم أنيس وهو يعرض للمسألة بنفس الوجهة والتفسير، معتمدا على ما جاء على ألسنة الشعراء في العصور الأولى، فيقول:«هل اتخذ القدماء لكل موضوع من هذه الموضوعات وزنا خاصا أو بحرا خاصا من بحور الشعر التي رويت لنا؟ إن استعراض القصائد القديمة وموضوعاتها لا يكاد يشعرنا بهذا التخيير أو الربط بين موضوع الشعر ووزنه؛ فهم كانوا يمدحون و يفاخرون أو يتغزلون في كل بحور الشعر التي شاعت عندهم، و يكفي أن نذكر المعلقات التي قيلت كلها في موضوع واحد تقريبا ، ونذكر أنها نظمت من الطويل والبسيط والخفيف والوافر والكامل ؛ لنعرف أن القدماء لم يتخيروا وزنا خاصا لموضوع خاص، بل حتى ما سماه صاحب

---

(1) الربعي بن سلامة ، تطور البناء الفني في القصيدة العربية ، ص30

(2) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر -القاهرة - ص 441

المفصليات بالمراثي جاءت من الكامل و الطويل والبسيط والسريع والخفيف»[(1)] . و يدعم أصحاب هذا الرأي توجههم بمثل هذه الإحصاءات. فإحصاء استخدام البحور في ديوان الخنساء مثلا يعطي نتائج تسند هذا الرأي حيث نرى تنوع البحور مع العلم أن موضوع الخنساء في ديوانها لم يتعدى رثاء أخويها خاصة صخر. وقد جاءت النتائج كما يوضح هذا الجدول[(2)]:

الرقم	البحر	مرات الاستخدام	النسبة	الرقم	البحر	مرات الاستخدام	النسبة
1	الطويل	25 مرة	27 %	6	الكامل	5 مرات	0.5 %
2	البسيط	23 مرة	%25.4	7	الخفيف	2 مرة	0.2 %
3	الوافر	12 مرة	13.1 %	8	مجزوء الطويل	1 مرة	0.1 %
4	مجزوء الرجز أو السريع	8 مرات	0.8 %		الرجز	1 مرة	0.1 %
5	السريع	6 مرات	0.6 %		الرمل	1 مرة	0.1 %

ويبدو أن أغلبية المعاصرين ترفض فكرة الربط بين الوزن والغرض. ومنهم الدكتور شكري عياد، والدكتور حسين بكار والدكتور عز الدين إسماعيل[(3)] والدكتور شوقي ضيف، ومصطفى هدارة و غيرهم.

ويبدو أن أصحاب هذا الاتجاه لا يكتفون بهذا الرأي، بل يضعون تصورات أخرى مثل ربط الوزن بالعاطفة بدلا من ربطه بالموضوع، وهم متأثرون في ذلك بمذهب مجموعة من النقاد الأجانب مثل مازلت و ريتساردز و دي لا كروا و كذلك كولردج، حيث يقول الدكتور محمد زكي العشماوي أن « مجمل القول في الوزن عند كولردج أنه جزء لا يتجزأ من التجربة يصدر عن درجة عالية من التوازن بين العاطفة المشبوبة و الإرادة الواعية »[(4)].

أما الدكتور إبراهيم أنيس فإنه يصل إلى هذا التوجه من خلال دراسات الباحثين الغربيين. فهو بعد أن يذكر مجموعة من النتائج التي توصلوا إليها يقول: «كل هذا جعل الباحثين يعقدون الصلة بين عاطفة الشاعر، وما تخيره من أوزان لشعره، والمرئ وإن كان يستطيع في النفس الواحد أن ينطق بمقاطع كثيرة، إلا أن قدرته في هذا محدودة يسيطر عليها ما هو فيه من حالة

(1) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، المكتبة الأنجلومصرية، مصر ط3 ، 1965، ص177

(2) سامي حماد الهمص، شعر بشر بن أبي حازم (دراسة أسلوبية). رسالة ماجيستير جامعة الأزهر-غزة (مخطوطة)، ص219 (2007)

(3) الربعي بن سلامة ، مصدر سابق 35

(4) محمد زكي العشماوي ، قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث. دار الشروق –القاهرة- 1994 ،ص 229

نفسية. وهو حين يكون هادئا وادعا أقدر على النطق بمقاطعه الكثيرة دون أن يشوبها إبهام في لفظها ، وهو أقل قدرة على هذا حين يكون متلهفا سريع التنفس كما هو الحال في الانفعالات»[1].

ويواصل إبراهيم أنيس تحليله حتى يقول: «على أننا نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أن الشاعر في حالة من اليأس والجزع يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه. فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي، وتطلب بحرا قصيرا يتلاءم و سرعة التنفس و ازدياد النبضات القلبية ، و مثل هذا الرثاء الذي قد ينظم ساعة الهلع والفزع لا يكون عادة إلا في صورة مقطوعة قصيرة لا تكاد تزيد أبياتها عن عشرة، أما تلك المراثي الطويلة فاغلب الظن أنها نظمت بعد أن هدأت ثورة الفزع واستكانت النفس باليأس والهم المستمر»[2] فإبراهيم أنيس هنا يقر بارتباط البحر الشعري بعاطفة الشاعر من جهة ، ويربط من جهة أخرى بين هذه العاطفة و طول القصيدة أو قصرها.

ومن هنا يمكن ملاحظ أن هذا الفريق الأول قد انطلق من رفض ارتباط الوزن الشعري بالموضوع؛ ليصل في الأخير إلى بلورة نتيجة مفادها أن الوزن إنما يمكن أن يربط بعاطفة الشاعر في لحظة الكتابة أو الإنتاج أي بعبارة أخرى أن الارتباط بين الوزن والموضوع إنما هو ارتباط جزئي يكون في جزئية معينة وهي العاطفة.

غير أن الفريق الثاني يقف على الطرف النقيض، حيث يرى ارتباط كلي وتام بين الوزن الموضوع ، وحسب ما يعتقد فان اليونانيين القدماء أول من فكر في مثل هذه القضية، حيث جعلوا لكل موضوع وزنا خاصا ، حيث أشار أرسطو إلى ذلك في حديثه عن الملحمة عندما قال: «والتجربة تدلنا على أن الوزن البطولي هو أنسب الأوزان للملاحم، ولو أن امرئ استخدم في المحاكاة القصصية وزنا أخر، أو عدة أوزان لبدت نافرة، لأن الوزن البطولي هو الأرزن والأوسع، أما الوزن الأيامبي، والوزن الرباعي الجاري (التروكي) فمليئتان بالحركة فأحدهما أنسب للرقص و الأخر أنسب للفعل »[3].

وإذا تمت متابعة التقسيم الأرسطي، فإنه يمكن الخلوص إلى العناصر التالية:

1-*التجربة:* و يقصد أرسطو هنا بالتجربة الممارسة الشعرية والتدرب عليها سواء كانت هذه الممارسة قولا للشعر أو استماعا له وتذوقا لجمالياتها؛ فتدريب الملكات على هذه الممارسة بأنواعها يكسب الناقد المتلقي أو الشاعر المنتج قدرة على معرفة الأوزان المناسبة لكل موضوع.

(1) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 175
(2) المرجع السابق ، ص177-178
(3) أرسطو، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمان بدوي، ص30

2-*السعة و الرزانة:* لعل أرسطو يقصد بذلك طول المقاطع الشعرية واتساعها لأكبر قدر من الدلالات والمعاني.

3-*الحركة:* ويقصد بها أرسطو طول المقاطع الصوتية وقصرها، وكيفية تراكبها وتجاورها مما يحدث إيقاعا وحركة خاصة و محددة.

فأرسطو يرى أن التجربة تقود إلى أن:

- البحور الواسعة الرزينة تصلح للملاحم و المحاكاة القصصية و ما شابهها.
- أما البحور القصيرة و المليئة بالحركة فتصلح للشعر الغنائي.

وقد أشار النقاد العرب قديما إلى هذه القضية، ويعدُّ ابن طباطبا من أوائل الذين لمحوا لهذا الموضوع عندما قال: « فاذا أراد كل شاعر بناء قصيدة، مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه»[1].

ويقول المرزوقي في حديثه عن عمود الشعر أنهم –أي العرب في أشعارهم-:«كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته والإصابة في الوصف..... والمقاربة في التشبيه ، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى و شدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينهما»[2].

فالمرزوقي يعطي أهمية كبيرة لاختيار الوزن المناسب للغرض المراد قول الشعر فيه فيقول أيضا:« وعيار التحام أجزاء النظم و التئامه على تخير من لذيذ الوزن؛ الطبع و اللسان، فما لم يتعثر الطبع بأبياته وعقوده، ولم يتحبس اللسان، في فصوله ووصوله، بل استمرا فيه واستسهلاه، بلا ملال ولا كلال فذاك يوشك أن يكون القصيدة منه كالبيت، والبيت كالكلمة سالما لأجزائه وتقارنا......وإنما قلنا "على تخير من لذيذ الوزن "لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه، ويمازجه بصفائه كما يطرب الفهم لصواب تركيبه و اعتدال نظومه»[3].

و كان حازم القارطاجني أول النقاد العرب الذين أثاروا هذه القضية بصورة مستقلة في كتابه (منهاج البلغاء) حيث تأثر بما نقله ابن سينا عن أرسطو فقال:« ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد الجد والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنا ما يقصد به البهاء والتفخيم، و ما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان

(1) ابن طباطبا،، عيار الشعر، تح : محمد سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية –مصر،ط3 ،ص43
(2) رجاء عيد ، التراث النقدي-نصوص و دراسة- ، منشأة المعارف، الإسكندرية مصر، (د.ت) ، ص142
(3) رجاء عيد، التراث النقدي، ص 143

ويخيلها للنفوس ، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصدا هزليا و استخفافيا وقصد تحقير شيء أو العبث به؛ حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء ، و كذلك في كل قصد ....»[1].

كما يخلع على كل بحر بعض الصفات التي تجعله يلائم بعض الأغراض دون البعض، فالطويل عنده من البحور الفخمة الرصينة، كما أن فيه بهاء وقوة تجعله يصلح للأغراض الجادة كالفخر ونحوه ، وفيه يميل اللفظ إلى جزالة و حسن اطراد، وفي بحر الخفيف رشاقة وجزالة، وفي المتقارب سهولة و بساطة، وفي المديد رقة ورشاقة و لين ، و في الرمل لين وسهولة ، أما المنسرح ففيه اطراد الكلام مع بعض اضطراب و تقلقل، وان كان الكلام فيه جزلا ، وفي المجتث و المقتضب حلاوة قليلة مع طيش فيهما [2].

ويذهب حازم القرطاجني إلى أن عروض الشعر لا يخلو من أن « يكون طويلا أو قصيرا أو متوسطا فأما الطويل فكثيرا ما يفضل مقداره عن المعاني فيحتاج إلى الحشو، و أما القصير فكثيرا ما يضيق عن المعاني و يقصر عنها فيحتاج إلى الاختصار والحذف، وأما المتوسط فكثيرا ما تقع فيه عبارات المعاني مساوية لمقادير الأوزان فلا يفضل عنها ولا تفضل عنه فلا يحتاج فيه إلى حذف ولا حشو ، و أما المقاصد التي يقصد فيها الشجو و الاكتئاب ، فقد تليق بها الأعاريض التي فيها حنان و رقة و قلما يخلو الكلام الرقيق من ضعف مع ذلك ، لكن ما قصد به من الشعر هذا القصد ، فمن شأنه أن يصفح فيه عن اعتبار القوة والفخامة لأن المقصود بحسب هذا الغرض أن تحاكى الحال الشاجية بما يناسبها من لفظ و نمط تأليف و وزن »[3].

فحازم يربط بين البحور و أغراض الشعر ربطا وثيقا، و لعل «هذه النظرة بسبب المفهوم العقلاني لمفهوم الشعر عنده»[4].

ولعل هذا التوجه من الكتاب العرب القدامى وخاصة أصحاب التوجه أوالثقافة الفلسفية منهم، يرتكز أكثر ما يرتكز على توجيهات أرسطو التي أشرنا إليها سالفا، حيث ينقل الدكتور يوسف بكار أراء كل من: ابن سينا وابن رشد والفارابي، حيث يرى أنهم مجمعون على هذه التوجهات دون استثناء «فابن سينا يذكر أن اليونانيين كانت لهم أغراض محددة يقولون فيها الشعر وكانوا

---

(1) ابن الحسين حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق و تقديم: محمد الحبيب بن خوجة ، دار الغرب الإسلامي، بيروت –لبنان، ط3 /1986 ص 205
(2) سامي حماد الهمس ، شعر بشر بن أبي خازم –دراسة أسلوبية – (رسالة ماجستير مخطوطة) جامعة الأزهر- غزه/2007
(3) رجاء عيد، التراث النقدي، ص33
(4) المرجع نفسه، ص47

يخصون كل غرض بوزن على حده، أما ابن رشد فيرى أن من تمام الوزن أن يكون مناسبا للغرض؛ فرب وزن يناسب غرضا ولا يناسب آخر، ويرى الفارابي أن الربط بين الوزن والموضوع لم يوجد عند أمم أخرى غير اليونانيين من الأمم الماضية والحاضرة»[1] أي إلى عهده هو (الفارابي).

ويرى محمد الشايب «أن لكل عاطفة أو معنى نغمة خاصة في الموسيقى والغناء، وهي أليق به وأقدر على تعبيره لأنها صوته الطبيعي وصورته الحسية الدقيقة.....وهكذا تختلف البحور باختلاف المعاني و الأغراض و خير الأوزان ما لازم موضوعه أو عاطفته العامة وعلى الناقد أن ينظر في هذه الصلة بين المعنى والوزن لعله يجد في ذلك تناسبا يكسب النظم قوة و جمالا أو تجافيا يذهب بروعة الشعر وحسنه»[2].

و يذهب بعض الدارسين إلى أكثر من هذا فيؤكدون «أن المضمون ناتج عن الشكل و أن الشكل ناتج عن الموسيقى المتكونة في نفس الشاعر قبل البدء بعملية الخلق الشعرية، و أن الشاعر يحاول أن يعطي "النغم" أو "الحالة النفسية " التي بدأت تتكون في داخله شكلا مناسبا، فيبحث في اللغة عن الأصوات التي تتفق مع هذا النغم الأصلي أو تقترب منه، و ترتبط الأصوات بكلمات وتتجمع الكلمات في بواعث أو دوافع. ينتج عنها في نهاية الأمر معنى أو مضمون»[3].

وعلى هذا فإن «إتحاد الصورة الشعرية بمختلف أنماطها بالصورة السمعية يقود إلى مغادرة اللحظة الشعرية الواعية إلى لحظة شعرية غير واعية ، أي أن الامتزاج الكامل بين أخطر أداتين (الصورة + الموسيقى) يقود إلى دلالات يفيد منها الناقد لسبر غور اللغة العميقة من خلال الانحراف عن اللغة الاعتيادية أو السطحية و من هنا ندرك أهمية الموسيقى في نقل القيمة التعبيرية التصويرية إلى المتلقي.... و لا نبالغ إذا قلنا أن الوزن – كما تذهب نازك الملائكة – هو الروح التي تكهرب المادة الأدبية و تصيرها شعرا .... فلا شعر من دونه مهما حشد الشاعر من صور و عواطف ، لا بل إن الصور و العواطف لا تصبح شعرية بالمعنى الحق إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى و نبض في عروقها الوزن .... إن الوزن هزة كالسحر تسري في مقاطع العبارات تكهربها بتيار خفي من الموسيقى الملهمة، و هو لا يعطي الشعر الإيقاع فحسب، و إنما يجعل كل نبرة فيه أعمق و أكثر إثارة و فتنة»[4].

(1) يوسف حسين بكار، بناء القصيدة العربية ، دار الثقافة للنشر القاهرة ، ط 1979، ص215-216
(2) محمد الشايب، النقد الأدبي، ط5 / 1973 ، ص 322
(3) أحمد بسام الساعي ، حركة الشعر الحديث في سورية ، دار المامون للتراث ، دمشق -سوريا ص259 .
(4) محمد راضي جعفر ، الاغتراب في الشعر العراقي ، منشورات اتحاد كتاب العرب.1999 ، ص 128

إن الشاعر حين تعتريه الحالة الشعرية يصبح ذهنه مشحونا بالموسيقى و هذه الموسيقى تجعل الألفاظ تنبعث في عقله الباطن، وترفع إلى سطحه عشرات الكلمات المطموسة المعالم مما رقد في الذهن الجماعي للأمة و بعثته موسيقى الحالة الشعرية[1]،وطبقا لهذا الفهم فإن «البنية الموسيقية يجب أن تؤدي وظيفتها في التجربة الانفعالية تعبيرا وتوصيلا، بمعنى أن الموسيقى تسهم إسهاما فاعلا في إحلال الدلالة في فضاء منفتح على التجربة الشعرية »[2] ، غير أن هذه الفاعلية الدلالية التي تجسدها الموسيقى الشعرية قد لا يتفطن لها الشاعر في أغلب لحظات التجربة؛ فهو لا يقصدها قصدا أو يستهدفها وفق تخطيط مسبق، بل إن هذه الفاعلية قد تفرض نفسها على الشاعر فرضا في لحظة الكتابة من حيث لا يدري ، ولعل أكبر مهمة تواجه الناقد والدارس للنص الشعري هو البحث عن هذه الفاعلية الدلالية ومن ثم التعليق على مدى توفيق الشاعر أو خيبته في استخدام أدوات الشعرية وآلياتها ، وهذا ما تسعى إليه هذه الدراسة في قراءتها لموسيقى يائية ابن الفارض.

(1) بتصرف/المرجع نفسه، ص128

(2) المرجع نفسه، ص129

3-وزن القـــصــــيدة:

الوزن هو الموسيقى الخارجية للقصيدة، و« يجمع كل الباحثين أن الوزن أو {ميتر} هو إيقاع خاضع لقواعد، وهذا يجعل من الوزن إيقاعا خاصا، ويكون لدينا هذا التعريف الأولي: الوزن هو إيقاع خاضع لقواعد، والمنظرون يفكرون –عند تناولهم مفهوم الوزن–في العروض وقواعده المضبوطة هذا الخضوع يجعل من الوزن إيقاعا منظما»[1].

إن الوزن أو النغم هو أول ما يقرع الأذان بجرسه و إيقاعه المنتظم من أجل ذلك يتوجب على كل دراسة أسلوبية أن تعتني بدراسته.

و إذا كان «الوزن من العناصر المكونة للشعر القديم، و هذا الوزن، الذي هو وارد في جل الثقافات العالمية ، لم يأت بصفة اعتباطية و إنما جاء لأغراض عدة مؤديا وظائف هامة نذكر منها :

- **الوظيفة الموسيقية:** فالشعر بخلاف النثر يغنى، والذي يتيح الغناء هو رتابة الوزن ودوريته، وخضوعه لقواعد مضبوطة.
- **الوظيفة التعليمية:** فما هو موزون يحفظ أكثر من غيره، و لا غرابة إذن أن تأخذ العديد من المؤلفات التعليمية ، مثل ألفية ابن مالك في النحو، والخزرجية في العروض، شكل منظومات؛ فالشعر أكثر ديمومة من النثر، و هو يبقى شكلا ومضمونا و لا يقبل تحريفا لان الوزن يمنع ذلك، فلا غرابة إذن أن يستدل النحاة بالشعر فهو للأمثلة أبين، وللإعراب أحفظ.
- **الوظيفة الجمالية :** فالوزن تركيز على شكل الرسالة ، و بهذا فهو جزء هام من الوظيفة الشعرية »[2].

ولعل الذي يهم في هذه الدراسة الأسلوبية هو الوظيفتين الأولى والأخيرة، أي الوظيفة الموسيقية والوظيفة الجمالية، فهي إنما تبحث في مدى إجادة الشاعر في استخدامه لهذه الأداة الفعالة –أي أداة الوزن والموسيقى بصفة عامة– لإيصال رسالته للمتلقي وشحنها بالدلالات والإيحاءات التي قد تعجز عنها الأدوات الشعرية الأخرى .

وأوزان الشعر العربي متعددة ومتنوعة، وهي نوعان: أوزان صافية، وهي التي تشكلها تفعيلة واحدة، تتكرر في شطري البيت كالكامل والرجز والمتقارب و المتدارك و الرمل و الهزج،

(1) مصطفى حركات، نظرية الإيقاع (الشعر العربي بين اللغة و الموسيقى)، دار الآفاق، الجزائر، 2008، ص 51

(2) المرجع نفسه، ص 98

وأوزان مركبة، وهي ما تشكلها تردد تفعيلتين كالطويل والبسيط والمديد والخفيف والسريع والوافر....الخ

والقصيدة التي نحن بصدد دراستها من بحر الرمل الذي هو بحر صافي مفرد التفعيلة و«الوزن المفرد التفعيلة يقوم على التناسب»[1] وهو بحر مملوء بالحركة ممتلئ بالغنائية.«وأصل تفعيلاته حسب دائرته هو :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

لم تأت عروضه في الاستعمال إلا محذوفة خلافا للأصل ، و عندئذ تحول فاعلاتن إلى فاعلن »[2]

ومنه قصيدة:

سائق الاظعان يطوي البيد طي منعما ، عرج على كثبان طي

فاعلاتـــن فاعلاتـــن فاعلـــن فاعلاتـــن فاعلاتـــن فاعلـــن

غير«أن المقياس الأخير "فاعلن" يجئ في أواخر الأبيات على صورتين أخريين هما – حسب نسبة شيوعهما : فاعلات ، فاعلاتن، أي أن مقاطعه تزيد و لا تنقص، و عليه فالمقياس الأخير في البيت من بحر الرمل يرد على إحدى الصور الثلاث الآتية، فاعلن أو فاعلات أو فاعلاتن، ومتى جاء على صورة من هذه الصور التزمت في كل أبيات القصيدة و لهذا يمكن أن نقسم القصائد التي تجيء من هذا البحر إلى ثلاثة أقسام :

1- فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

2- فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

3- فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن »[3].

ولقد جاءت يائية ابن الفارض على الصورة الأولى من بحر الرمل ويلاحظ في «هذا النوع من القصائد أن المقياس "فاعلن " يجيء أحيانا "فعلن" و كلاهما حسن جيد تستريح له الآذان»[4].
وإذا كنا نبحث في شعرية هذه القصيدة، فلا بد أن نطرح سؤالا مفاده: لماذا اختار ابن الفارض بحر الرمل دون غيره؟ أو بعبارة أخرى ما هي علاقة بحر الرمل باليائية الفارضية؟

---

(1) جابر عصفور ، مفهوم الشعر ، دار التنوير لبنان ، ط3 / 1983، ص251
(2) مأمون عبد الحكيم وجيه ، العروض و القافية بين التراث و التجديد ، مؤسسة المختار ، القاهرة ، ط1 / 2007 ، ص183
(3) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر ، ص82
(4) المصدر نفسه ، ص83

4- عــلاقــة بحــر الــرمـــل بـــالــقــصيـــدة :

رأينا في ما سبق اختلاف النقاد في قضية علاقة الوزن بالقصيدة، أو بتعبير أدق علاقة الوزن بموضوع القصيدة؛ فمنهم من رأى أنه من غير الصواب ربط كل بحر أو كل وزن بموضوعه، ومنهم من ذهب إلى عكس ذلك، وهو أن للبحر علاقة وطيدة بموضوع القصيدة ذلك « أن المعاني المختلفة تفترض بحورا مختلفة؛ ولهذا يجب في صناعة الشعر اختيار البحر المناسب للمعنى المناسب......وقد فطن الجاهليون بفطرتهم إلى أنه لابد في الاتفاق من موافقة المعاني في حركتها النفسية من دون أن يتغير الوزن كذلك»[1]، ومن هنا فإن « كل مبدع حالما يشرع في نسيج القصيدة تكون لديه طائفة من الأحاسيس و الانفعالات التي تبحث عن تجسيد إيقاعي يوافقها ويتلبس بها»[2]، وإنما تتم عملية اختيار البحر من طرف الشاعر بسبب انفعالاته مع الإيحاءات والدلالات الوجدانية والنفسية المتعددة والحركية التي ينتجها هذا البحر.

وقبل إلقاء نظرة على العلاقة بحر الرمل بالقصيدة يتوجب معرفة نسبة شيوع هذا البحر في الشعر العربي، وهذا ما قام به إبراهيم أنيس، حيث قام « باستقراء كل ما جاء في الجمهرة والمفضليات والأغاني للكشف عن نسبة شيوع الأوزان في الشعر العربي حتى أوائل القرن الرابع هجري ».[3]

و نسبة شيوع بحر الرمل فقط . كما جاءت في إحصاءات إبراهيم أنيس[4]:

أما الجمهرة والمفضليات فقد اشتملت على ما يقرب من5200 بيتا من الشعر منها: 5 % جاءت على كل من الخفيف والمتقارب والرمل ← الرمل = 1.67 % = 87 بيت.

أما الأجزاء الإثنا عشر الأولى من الأغاني فقد تضمنت ما يقرب من 4500 بيت منها 2 % من بحر الرمل=90 بيتا.

فبحر الرمل يعد من البحور التي تذبذبت بين القلة والكثرة يألفها شاعر ويكاد يهملها شاعر آخر، وقد حافظت في شعر ما يسمى بعصور الاحتجاج على نسب متقاربة. و يمكننا أن نعد هذه البحور وبحر الرمل منها مع قليل من التسامح من الأوزان العربية المألوفة التي كانت الأذان تستريح لها[5]. ثم انتقل إبراهيم أنيس إلى دراسة بعض الدواوين منها :

---

(1) أدونيس (علي أحمد سعيد) , الشعرية العربية ، دار الآداب، لبنان ، ط 2/ 1989 ص 26 – 28 .
(2) رمضان صادق ، شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998 ، ص 30
(3) إبراهيم أنيس،ص191
(4) ينظر إبراهيم أنيس، ص191 وما بعدها
(5) ينظر إبراهيم أنيس، ص 192

– ديوان زهير بن أبي سلمى : خاليا من بحر الرمل (0 %).

– ديوان جرير : خاليا من بحر الرمل (0 %).

– ديوان الفرزدق: خاليا من بحر الرمل (0 %).

– ديوان أبو العتاهية : 4200 بيت بنسبة 4 % يتقاسمها كل من المتقارب والرمل والسريع ونسبة ، (1 %) من مجزوء الرمل .

فإذا قسمنا وجمعنا نجد :

الرمل عند أبو العتاهية $^4/_3$ % + 1% =1.33% + 1 % = 2.33 % = 98 بيت .

– ديوان أبو نواس : 3100 بيت منها 9 % من الرمل = 279 بيت .

– ديوان البحتري : 12000 بيت منها 2% من الرمل و 6 أبيات من مجزوء الرمل = 240+6 = 246 بيت .

في العصر العباسي الثاني:

– ديوان أبو فراس الحمداني : 2200 بيت منها 1 % بين كل من الهزج والرجز ومجزوء الرمل = حوالي 7 أبيات من الرمل .

– ديون المتنبي خاليا من الرمل .

في القرن السابع الهجري :

–ديوان بهاء الدين زهير : يحتوي 3700 بيت منها : 10 % من مجزوء الرمل، وكل من المجتث والسريع والمتقارب والرمل 2%

الرمل = 10% + $^2/_4$ % = 10 %+0.5 % =10.5% = 389 بيت .

– ديوان مهيار الديلمي الذي جاء بعد المتنبي حوالي القرن 5 هجري يحتوي ديوانه على 22500 بيت، منها 5 % من كل من الرمل ومجزوء الرجز و فيه 64 بيت من مجزوء الرمل.

الرمل =$^5/_2$% + 64 بيت = 2.5% + 64 بيت. = 562 +64 =626 بيت .

فإذا قمنا بعملية حسابية بسيطة سنجد نسب تداول بحر الرمل في الفترات مختلفة كالتالي :

1 – قبل القرن الرابع :

في كل 29000 بيت هناك 800 بيت من بحر الرمل أي نسبة تقدر بـــ: 2.76% .

2 – العصر العباسي الثاني :

في كل 24700 بيت هناك 633 بيت من بحر الرمل أي نسبة 2.36 % .

3– القرن السابع هجري:

في كل من 3700 بيت هناك 389 بيت من بحر الرمل أي نسبة 10.5 %.

إذن فالملاحظ أن نسبة تداول بحر الرمل في الشعر العربي ضئيلة، لكن -كما ذكر إبراهيم أنيس- يمكننا أن نعتبره من البحور المألوفة التي تستريح لها الأذان، ولابد لنا من أن نرى استعمال شاعرنا ابن الفارض لهذا البحر في ديوانه.

يذكر الباحث رمضان صادق في دراسته لديوان ابن الفارض، أن هذا الديوان « يشتمل على خمسة وعشرون قصيدة وبضعة مقطعات ومجموعة من أشعار الدوبيت والمواليا وطائفة من الألغاز»[1] وأن تلك القصائد الخمس والعشرون من ستة بحور منها قصيدة واحد على بحر الرمل بنسبة تواتر تقدر بـــ: 4 %.

ويبلغ عدد أبيات القصائد في الديوان ستة وأربعين وستمائة وألف بيت (1646 بيت) منها 151 بيت من بحر الرمل أي نسبة بحر الرمل على مستوى الأبيات هي: 9 %.

إن أول شيء يستفزنا ويثير انتباهنا في هذه الإحصاءات أن هذه القصيدة الوحيدة التي نظمها ابن الفارض على بحر الرمل هي يائيته التي نحن بصدد دراستها، أي أن بحر الرمل في شعره ينحصر في هذه القصيدة وحدها، والأكيد أن هذه السمة تكسب القصيدة أهمية بالغة وتحملها من الدلالات والإيحاءات الكثير، ومن هنا يحق لنا أن نتساءل عن سبب اختيار ابن الفارض لبحر الرمل في هذه القصيدة دون سواها ؟ وما مقدار التناسب بين هذا الوزن وموضوع القصيدة؟

ونحن إذ نطرح هذه الأسئلة إنما نطرحها ليس جريا وراء أصحاب هذا التوجه الذي يربط بين الوزن والموضوع ، و لكن نطرحها لأن هذا النص فرض هذه الأسئلة ، ولأن هذا الوزن قد اختص بهذا النص دون غيره من النصوص، ومن هنا يصبح من المشروع لنا بل من اللازم علينا أن نحاول إيجاد علاقة أو رابطة، قد تكون منطقية ، تربط بين النص الشعري -اليائية – ووزنه، الرمل.

ذكرنا في ما سبق أن القصيدة تدور حول ثلاثة محاور رئيسية هي: المرتحل، فضاء الرحلة، غاية الرحلة.

إذن فهذه موضوعات القصيدة الرئيسة فما علاقة هذه الموضوعات ببحر الرمل؟. يذهب الباحثون في علم العروض إلى أن تسمية بحر الرمل بهذا الاسم جاءت عن عدة أراء أهمها:[2]

1 – تشبيهه برمل الحصير أي نسجه نظرا لانتظام تداخل أوتاده و أسبابه معا.

2– تشبيهه بالرمل وهو المشي السريع، مثلما يحدث في الطواف والسعي وجه الشبه خفته وسرعة

(1) رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض،ص28

(2) مأمون عبد الحليم وجيه، العروض بين التراث و التجديد ،ص 183

النطق به.

3- تشبيهه بالرمل الذي هو نوع من الغناء نظرا لسلاسة إيقاعه و ملائمته للغناء و الطرب.

فإذا تم التسليم بأن هناك علاقة لا بد منها بين موضوع القصيدة و وزنها، فإننا نستنتج العلاقات التالية حسب الجدول:

	رمل الحصير	المشي السريع	الغناء
المرتحل	المرتحل/ رمل الحصير	المرتحل/المشي السريع	المرتحل/الغناء
فضاء الرحلة	فضاء الرحلة / رمل الحصير	الفضاء/المشي السريع	الفضاء/الغناء
غاية الرحلة	الغاية / رمل الحصير	الغاية/المشي السريع	الغاية / الغناء

و مما تجدر الإشارة إليه -قبل البحث في علاقات الثنائيات- أن الآراء في تسمية بحر الرمل قائمة أساسا على التشبيه ، و التشبيه كما نعلم يقوم على ثلاثة أركان هي:المشبه ، المشبه به ، وجه الشبه و الذي يظهر مبدئيا أن العلاقة بين طرفي كل ثنائية في الثنائيات قائمة على التشبيه كذلك ، و من هنا ننطلق :

1 -ثنائية: المرتحل / رمل الحصير: وهما طرفا التشبيه، و وجه الشبه هو الانتظام (كما ورد في الرأي الأول...لانتظام تداخل الأسباب و الأوتاد)، فكيف يتجلى هذا الانتظام بين، المرتحل/رمل الحصير. إن المرتحل هو شخص عاقل قد عزم على الرحلة إلى هدف معين، وإن صفة العقل فيه تحتم عليه ترتيب وتنظيم أسباب الرحلة حتى تكلل بالنجاح. فالمرتحل قد نظم أسباب الرحلة ولوازمها كما ينظم نسيج الحصير، لكن نسيج الحصير أنما ينظم بفعل فاعل لا بفعل الحصير نفسه. أي أن فعل التنظيم خارج عن ذات الحصير، فهل المرتحل هنا تنظم أسباب رحلته بفعل فاعل أيضا ؟ لعل هذه إيحاءة أولى من بن الفارض إلى مبدأ التوكل عند الصوفية، فقد ذكر ابن الجوزي عنهم أنه «كان لبعضهم بضاعة فأنفقها وقال: ما أريد أن تكون ثقتي إلا بالله .....لأنهم يظنون أن التوكل قطع الأسباب وإخراج الأموال»[1]، و يقول ذو النون المصري و هو أحد كبار الصوفية « سافرت سنين وما صح لي التوكل إلا وقتا واحدا ، ركبت البحر فكسر المركب فتعلقت بخشبة من خشب المركب، فقالت لي نفسي: إن حكم الله عليك بالغرق فما تنفعك هذه الخشبة؟ فخليت الخشبة فطفت على الماء فوقعت على الساحل»[2]، ومما ذكر ابن الجوزي نصل إلى نتيجة مفادها أن التوكل عندهم هو « كلة الأمر كله إلى مالكه، والتعويل على وكالته، و هو من أصعب

(1) أبو الفرج عبد الرحمان بن الجوزي ، تلبيس إبليس ، دار الفكر للطابعة و النشر ، بيروت ، لبنان ط2001/1 ، ص 164

(2) المرجع نفسه ، ص 247.

منازل العامة عليهم، لأن حبهم لأنفسهم وعدم خروجهم عن حظوظها، وعن مطالبهم الدنيوية تمنعهم من ترك الأسباب بالاعتماد على المسبب الحق، وهو:أعني التوكل. أوهي: السبيل عند الخاصة لعلمهم بأن ملكة الحق للأشياء ملكة عزة لا يشاركه فيها مشارك ليكل شركته إليه ،فإن من ضرورة العبودية أن تعلم بأن الله هو مالك الأشياء وحده ففيم يوكله عبده»[1].

ومن هذا فإن ابن الفارض بإشارته هذه والمتمثلة في اختيار بحر الرمل لقصيدته، وبالضبط من خلال الثنائية المرتحل/ رمل الحصر. نستنتج آن أبن الفارض يوحي لنا بأنة من خاصة الصوفية في توكله على الله.

2- ثنائية: المرتحل /المشي السريع: ووجه الشبة هنا هو الخفة والسرعة وهذا واضح جلي فلابد للمرتحل القاصد إلي غاية سامية من أن يخفف السير إليها ويسرع الخطى نحوها، والذي يدفع إلى هذه السرعة هو شدة الشوق إلى المحبوب، والشوق يعني عند ابن الفارض « قواصف قهر المحبة بشدة ميلها إلى إلحاق المشتاق بمشوقه، والعاشق بمعشوقه، وعبر أبو إسماعيل الأنصاري قدس الله سره بأنه هبوب القلب إلى غائب »[2].

3- ثنائية:المرتحل / الغناء: و وجه الشبه هنا هو السلاسة و الملائمة ذلك أن المرتحل أو المريد باصطلاح الصوفية لابد أن يكون خطابه سلسا عند مناجاة محبوبه، وأن يختار ما يلائم هذا المحبوب من عبارات حيث تقع منه موقع الراحة والتلذذ بسماعها كما يتلذذ السامع بالغناء العذب.

4- ثنائية:القضاء/ رمل الحصير: وجه الشبة كما ذكرنا سابقا هو الانتظام ، فهل فضاء الرحلة الفارضية يعتريه الانتظام الذي يعتري نسيج الحصير، هذا ما لا يمكن الجزم به أو نفيه إلا بعد استيفاء الدراسة.

5-ثنائية:الفضاء / المشي السريع: الأكيد أن فعلا الخفة والسرعة يقعان في هذا الحيز المحدد الذي هو فضاء الرحلة، لكن ما لا يتضح هو مدى تأثير الفضاء في حدوث هذين الفعلين.

6- ثنائية:الفضاء/ الغناء: يبدو أن ظاهرة الملائمة هنا تطفو إلى السطح حيث يتكيف الغناء والنشيد بما يلائم الفضاء المحيط بالمرتحل.

7- ثنائية:الغاية /رمل الحصير: واضح جدا أن الغاية عند ابن الفارض منتظمة انتظاما فائقا يكسبها صفة الوضوح والظهور والتجلي بما لا يدع مجالا للشك في قلب المريد المرتحل إليها.

---

(1) عبد الرزاق بن أحمد بن محمد القاشاني ، لطائف الإعلام في إشارات أهل الإفهام ، تح : عاصم إبراهيم الكيالي ، دار الكتب العلمية ، لبنان ، ط1/2004 ،ص 156

(2) المصدر نفسه، ص263

8- ثنائية:الغاية/المشي السريع: يظهر جليا أن بلوغ الغاية يتطلب خفة وسرعة، من جانب المرتحل، يغذيهما شوقه الكبير لهذه الغاية، لكن هل هذه الغاية تكتسب في ذاتها صفة الخفة والسرعة؟ لاشك أن هذه الغاية تبدو لابن الفارض وهي تنأ وتبعد بسرعة وخفة عن كل من لا يبذل لها ما تستحقه.

9- ثنائية: الغاية/الغناء: هل هناك تلاءم بين الغاية والغناء؟ إن الغناء هنا لا يعدو كونه مجموعة المجاهدات التي يبذلها المرتحل لبلوغ مقام يتلاءم معها، وهذا المقام هو في حد ذاته الغاية.

مما سبق يمكن القول أن ابن الفارض يعطينا إشارات كثيرة تمكننا من إقامة علاقات وطيدة بين خصائص ومميزات بحر الرمل وبين موضوعات قصيدته، وتبدو هذه العلاقات واضحة في كل الثنائيات التي طرفها المرتحل ، وكذلك التي طرفها الغاية ، وتبدو أقل وضوحا في الثنائيات التي أحد طرفيها الفضاء، وكأن ابن الفارض يوحي لنا بأن دور الفضاء سواء أكان مكاني أو زماني، مهما بلغ يبقي ضعيفا في توجيهه لفعل الرحلة نحو الغاية السامية المنشودة .

إذن فقصيدة (اليائية) مبنية على بحر الرمل في تشكيلها الإيقاعي، وهي مكونة من 151 بيت، وبست تفعيلات لكل بيت ، يصبح مجموع القصيدة 906 تفعيلة موزعة حسب الجدول التالي :

أنوع التفعيلات	عددها
السالمة	510
المحذوفة	302
المخبونة	94
المجموع	906

من هنا يتضح لنا أن التفعيلات السالمة هي المهيمنة ، « مما يوحي بأن منتج الخطاب حاضر الوعي إثناء الإنشاء، متهيئ الطاقة للإحاطة بتفاصيل التجربة وإرسال مضامينها إلى المتلقي »[1].

فتكون النسبة المئوية لكل تفعيلة في القصيدة كالتالي:

نوع التفعيلة	النسبة
السالمة	% 56.29
المحذوفة	% 33.33
المخبونة	% 10.37
المجموع	% 100

(1) ياسين بن عبيد ،الشعر الصوفي الجزائر المعاصر (المفاهيم و الانجازات) ،صدر عن وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007 ص 228

لقد رأينا ورود الزحاف والعلة بصورة متنقلة بين الحذف و الخبن.

إن الوقفة مع « طبيعة الزحاف الوارد هنا، القائم على الحذف، تحيل إلى طبيعة الخطاب الصوفي متجليا في البناء العروضي، وهي طبيعية جانحة كثيرا إلى المختزل، والمسكوت عنه، والمحذوف، والمنفتح على التأويل وما إلى ذلك من عناصر البنية الوظيفية في الشعر الصوفي »[1].

و دلالة الاختزال واضحة في زحاف الخبن.

فالخبن لغة: تقصير الثوب وتقليصه بالخياطة [2].

ويطلق على جمع ذيل الثوب من الأمام إلى الصدر لوضع شيء فيه، وجاء في القاموس خبن الثوب وغيره يخبنه خَبنا و خِبانًا عطفه وخاطه ليقصره [3].

و اصطلاحا :« حذف الثاني الساكن، وفيه مناسبة للمعنى اللغوي و وجه المناسبة أن عطف الثوب لتقصيره يؤدي إلى سقوط ثانيه، واقترابه من الأرض لأنه صار نهاية ، ومن ثمَّ شبه به الحرف الثاني حال سقوطه و حذفه »[4].

فكأن ابن الفارض هنا يعمد إلى تقصير خطابه وتقليصه بواسطة الخبن، لكي يتناسب مع مقام المتلقي الذي يفترض فيه ابن الفارض أنه يفهم بالإشارات والإيماءات-أكثر مما يفهم بالتصريح اللغوي الواضح- أو ما يعرف عند الصوفية بالتلويح الذي هو« إشارة تدق عن العبارة»[5] بل إن هذه المعاناة الصوفية تجنح بابن الفارض إلى الخَرَس الذي هو «إجمال الخطاب لضرب من القهر »[6].

لكن ما هذا القهر الذي يتعرض له ابن الفارض مما يدفعه على الخرس؟ إن ابن الفارض الباث (المرسل) في هذا النص، إنما هو في الوقت نفسه متلقي، الواردات الإلهية أو ما يعرف بالخواطر، والخاطر« هو ما يرد على القلب من الخطاب ربانيا كان أو ملكيا أو نفسانيا أو شيطانيا. من غير إقامة وقد يكون بوارد لا تعمل فيه للعبد. فالخاطر الرباني: يسمي خاطر حق والملكي يسمي: بالإلهام والنفسي يسمي :بالهاجس والشيطاني يسمي : بالوسواس»[7]. فقولهم «من غير إقامة» يعني أن هذا المتلقي (ابن الفارض هنا) قد عاد من رحلته، من حضرة الحق إلى الخلق ،فصار « باثا (مرسِلا) يسعى لنقل ما تلقاه إلى الخلق. فتكون معانيه جديدة ناتجة عن تفاعله

(1) ياسين بن عبيد ،الشعر الصوفي الجزائري المعاصر،ص 129
(2) أنظر: لسان العرب ، مادة (خ،ب،ن)
(3) أنظر :القاموس المحيط .مادة (خ.ب.ن)
(4) مأمون عبد الحليم وجيه ،العروض والقافية، ص23
(5) القاشاني ،لطائف الأعلام، ص 143
(6) المرجع نفسه، ص 204
(7) المرجع نفسه ص 203.

باللغة. إذ يجد نظام اللغة العادية عاجزا عن نقل هذه التجربة، فيسفر هذا التفاعل عن لغة خاصة هي لغة «الإشارة » التي توازي لغة «العبارة » يقول ابن عربي: « كل علم إذا بسطته العبارة، حسن وفهم معناه أو قارب وعذب عند السامع الفهم، فهو علم العقل النظري لأنه تحت إدراكه، ومما يستقل به لو نظر، إلا علم الأسرار، فإنه إذا أخذته العبارة سمج واعتاص على الأفهام دركه وخشن، وربما مجته العقول الضعيفة المتعصبة التي لم تتوفر لتصريف حقيقتها التي جعل الله فيها من النظر والبحث. ولهذا صاحب العلم كثيرا ما يوصله إلى الأفهام بضرب الأمثلة والمخاطبات الشعرية"[1].

إذن فانحراف ابن الفارض إلى الخبن في التفعيلة له دوافع فرضتها طبيعة الخطاب وطبيعة المتلقي وكذلك طبيعة المخاطب نفسه ،ومنها:

أ) تقليص الخطاب وتقصيره.

ب) الميل إلى لغة الإشارة التي هي لغة الخاصة العارفين عند الصوفية.

ت) وقوع ابن الفارض تحت قهر اللغة الذي يتجلى في عجز هذه اللغة عن التعبير عن معاناته وخواطره.

(1) رضوان الصادق الوهابي، الخطاب الصوفي والتأويل، منشورات زاوية الرباط-المغرب ، ط 1 / 2007، ، ص 187/186

5-القـــافـيـــة: حـــروفــــهـــا و حـــركـــاتـــهــــا

القافية مشتقة من قفا الأثر يقفوه إذا تتبعه، وسميت نهاية البيت قافية لأنها تقفو أثر كل بيت، فهي فاعلة، وقيل هي فاعلة بمعنى مفعولة أي مقفوة، لأن الشاعر يقفوها إذ تجري له في البيت الأول سجية فيتتبعها ويقفوها بعد ذلك[1].

إذن فأهم عناصر القافية أن تكون تابعة لما يأتي قبلها، و تكون خاتمة، و أنها تلتزم على مدى القصيدة. وعلى هذا « فالقافية ليست إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة ، وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن»[2]، لذلك فالقافية عنصر أساسي في بناء المعنى في القصيدة واستيفاء إيحاءاته ودلالاته، «فالحقيقة أن القافية ليست أداة وليست وسيلة متعلقة بشيء آخر، و لكنها عامل مستقل أو صورة تضاف إلى غيرها، وهي مثل هذه الصور الأخيرة لا تبدو وظيفتها الحقيقية إلا إذا وضعت في علاقة مع المعنى »[3].

مما سبق تبيّن أن القافية تأتي في آخر البيت و تحدث تكرارا صوتيا منتظما، و أن لها علاقة بالمعنى، لكن هل حدد النقاد العرب القافية بمفهوم مضبوط؟

إن المتتبع لحركة النقد العربي القديم يلحظ بجلاء ذلك الاهتمام البالغ من النقاد العرب بتعريف قافية شعرهم، واختلفوا في ذلك بصفة ملحوظة، فأعطوا لهذا المفهوم عدة تعاريف نذكر منها:[4]

- **التعريف الأول للخليل بن أحمد:** القافية هي الساكنان الأخيران من البيت و ما بينهما مع حركة ما قبل الساكن الأول منها.

و تطبيقا لهذا التعريف فإن القافية في يائية ابن الفارض هي:

منعما عرج على كثبان طي

بَان طَيْ

0/ /0/

فالقافية هي(بَـــــانِـطَـــيْ)

(1) مأمون عبد الحليم وجيه، العروض و القافية، ص 283

(2) جون كوهين ، بناء لغة الشعر ، ترجمة: أحمد درويش، دار المعارف ، مصر، ط1993/3 ، ص98

(3) عبده بدوي، دراسات في النص الشعري العباسي ص 185

(4) مصطفى حركات نظرية الوزن، ص 208

- **التعريف الثاني للخليل أيضا:** القافية هي ما بين الساكنين الأخيرين من البيت مع الساكن الأخير و تكون القافية هنا:

منعما عرج على كثبان طي

ن طيْ

0/ /

فالقافية هي(نــطـــيْ).

- **من الناس** من يرى أن القافية هي القصيدة كلها.
- **و منهم** من يرى أن القافية هي البيت و ذلك ربما لأن البيت يكرر وزنه طول القصيدة.
- **و يرى سعيد بن مسعدة الأخفش الأوسط:** أن القافية هي الكلمة الأخيرة من البيت .
- **و يقول قطرب** أن القافية: هي حرف الروي و ذلك لأننا نقول قافية القصيدة ياء أو لام أو راء.
- **و يقول أبو موسى الحامض:** القافية ما يلزم الشاعر تكراره في كل بيت من الحروف والحركات ، والتنوخي صاحب كتاب القوافي يرى أن هذا القول جيد.

و من بين هذه التعاريف أقوال لا تصلح، فالقافية ليست القصيدة و لا البيت و لا آخر كلمة منه، كما لا يمكن أن تقتصر على الحروف و الروي.

و يبقى لنا تعريف الخليل والتعريف الأخير لأبي موسى الحامض كمنطلقات لتحديد المفهوم، ولعل أرجح هذه الأقوال وأضبطها « هو رأي الخليل بن أحمد و قد رجحه ابن رشيق و قدمه على غيره قائلا: اختلف الناس في القافية ما هي؟ فقال الخليل: القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، و القافية على هذا المذهب و هو الصحيح، و تكون مرة بعض كلمة و مرة كلمة و مرة كلمتين »[1].

و القافية بهذا الشكل في هذا النص مكونة من متحرك فساكن ثم متحرك و متحرك فساكن، أي بهذا الرسم (/0//0 ◄—— فاعلن) أي أن التفعيلة الأخيرة من بحر الرمل هي القافية.

و قد جاءت القافية مقيدة أي أنها تنتهي بحرف ساكن، رغم أن هذا النوع من القوافي –أي المقيدة– «قليل الشيوع في الشعر العربي لا يكاد يجاوز 10% وهو في شعر الجاهليين أقل منه في شعر العباسيين، وذلك لأن الغناء في العصر العباسي قد التأم مع هذا النوع وانسجم بل لا يزال الملحن يرى مثل هذه القافية أطوع وأيسر في تلحين أبياتها ، و تكثر هذه القافية في بحر الرمل

(1) مامون عبد الحليم وجيه، العروض والقافية، ص 284

بنسبة تفوق أي بحر»[1]. إذن فابن الفارض يعطي قصيدته بعدا جماليا آخر ينبثق من خلال البنية الإيقاعية ، حيث يحدث تناسبا بين الوزن و الموضوع و نوع القافية.

لقد تم التطرق إلى مفهوم القافية والاختلافات فيه، ثم استقر الرأي على أن قول الخليل هو الأصح و الأرجح، لكن اللافت للانتباه في يائية ابن الفارض هو حرصه الشديد على استقلال الحرفين الأخيرين من القافية عن بقية حروفها، أي استقلال حرف الروي (يْ) و الحرف المتحرك الذي قبله (َ) و هو مفتوح في كل أبيات القصيدة، بحيث يشكل الحرفان الأخيران وحدة دلالية تحمل دلالتها في نفسها ، فقد جاء الحرفان مستقلان في 70 بيت من 151 بيت أي بنسبة 46.36% و هي نسبة عالية لابد أنها تحمل دلالات أراد ابن الفارض ايصالها؟ فما هي هذه الدلالات يا ترى؟

لعل السمة البارزة هنا هي سمة الاستقلال، و هي تعني الانفصال المورفولوجي أو الجسدي عن بقية مكونات البنية العامة، فإذا كان الاتصال عند ابن الفرض هو « مقام توارد الأمداد من حضرة الكريم الجواد، و الاتصال هو أحد المنازل العشرة التي يشتمل عليها قسم الحقائق، فإن السائر إلى الله تعالى إذا انتهى به إلى مقام البسط الذي يوجب السكر، فإن ارتقى عنه إلى مقام الصحو نزل بعده في منزلة الاتصال، ثم ينفصل عن رؤية الاتصال المنبئ عن نوع من الانفصال»[2]، فالانفصال مقام أعلى من مقام الاتصال، فكأن ابن الفارض بهذا التوجه الانفصالي في بنية القافية يبعث برسالة مفادها أنه يسعى في رحلته الروحية هذه إلى بلوغ مقام الانفصال بل و تجاوزه إلى مقامات أخرى أسمى و أرفع.

و لعل هذا الاستقلال التقفوي يرمز من جهة أخرى إلى مبدأ العزلة الذي ينتهجه الصوفية في رحلتهم نحو الكمال، و العزلة « سبب لصمت اللسان فمن اعتزل عن الناس لم يجد من يحادثه فأدّاه ذلك إلى الصمت باللسان، و العزلة على قسمين عزلة المريدين و هي بالأجسام عن مخالطة الأغيار، و عزلة المحققين و هي بالقلوب عن الأكوان فليست قلوبهم مجالا لشيء سوى العلم بالله تعالى الذي هو شاهد الحق فيها، الحاصل من المشاهدة، و للمعتزلين نيات ثلاث: نية اتقاء شر الناس، ونية اتقاء شره المتعدي إلى الغير، وهو أرفع من الأول؛ فإن في الأول سوء الظن بالناس، في الثاني سوء الظن بنفسه، وسوء الظن بنفسك أولى لأنك بنفسك أعرف. ونية إيثار صحبة من جانب الملأ الأعلى، فأعلى الناس من اعتزل عن نفسه إيثارا لصحبة ربه، فمن آثر العزلة على

(1) ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 260
(2) القاشاني، لطائف الإعلام، ص 45

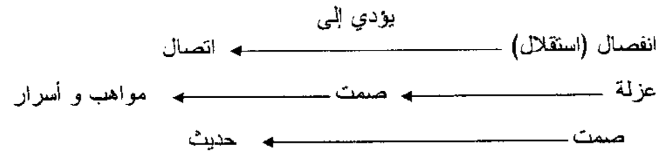
المخالطة فقد آثر ربه على غيره، و من آثر ربه لم يعرف أحد ما يعطيه الله تعالى من المواهب والأسرار، فإنه لا تقع العزلة أبدا في القلب إلا من وحشة تطرأ على القلب من المعتزل عنه وأنس بالمعتزل إليه، وهو الذي يسوقه إلى العزلة؛ فإذا كانت العزلة تغني عن شرط الصمت، فإن الصمت لازم لها، فهذا صمت اللسان »[1] .

فابن الفارض بهذا الاستقلال في القافية يرمز إلى سعيه إلى العزلة، لكنها عزلة تؤدي إلى اجتماع بل إلى صحبة من جانب الملأ الأعلى، إنها عزلة تولد ثلاث أشياء هي:

- الصحبة.
- المواهب والأسرار .
- الصمت.

ذلك أن «من لازم العزلة وقف على أسرار الوحدانية الإلهية، ومن التزم الصمت في جميع الأحوال كلها لم يبق له حديث إلا مع ربه، فإن الصمت على الإنسان محال في نفسه فإذا انتقل من الحديث مع الأغيار إلى الحديث مع ربه كان نجيا مقربا مؤيدا في نطقه إذا نطق نطق بالصواب»[2].

إذن فاستقلالية القافية عند ابن الفرض تنبثق منها ما يلي:



(1) محيي الدين بن عربي، رسائل ابن عربي، تحقيق محمد عبد الكريم النمري، دار الكتب العلمية / لبنان، ط1/ 2007 ، 390
(2) محيي الدين بن عربي، رسائل ابن عربي، ص 390-391

6-حـــــرف الـــــروي:

حرف الروي هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة. و تنسب إليه، فهو أقل ما يمكن أن يراعى تكراره، و ما يجب أن يشترك في كل قوافي القصيدة، ذلك الصوت الذي تبنى عليه الأبيات و هو الذي تنسب إليه القصائد أحيانا، فلا يكون الشعر مقفى إلا بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات[1].

ولهذا تنسب قصيدة ابن الفارض التي هي موضوع الدراسة إلى رويها (الياء)؛ فنقول يائية ابن الفارض. والياء حرف مخرجه الأصلي اللسان، وبالضبط وسط اللسان مع ما يحاذيه من الحنك الأعلى، و هو يشترك في ذلك مع الجيم و الشين[2]. و قد جاء حرف الياء في هذه القصيدة لينا، ذلك أن اللين اصطلاحا هو: « إخراج الحرف من مخرجه بسهولة و بدون كلفة على اللسان و له حرفان هما: الواو و الياء الساكنان المفتوح ما قبلهما»[3]، و الياء التي هي روي هذه القصيدة جاءت ساكنة و ما قبلها مفتوح في كل الأبيات و بالتالي فهي لينة.

و قد أدت الصوائت (الأصوات اللينة) مهمة جلية في اللغة العربية، حيث تعتبر أساسا لقوة السماع في هذه اللغة الراسخة القدم في تاريخ المشافهة ...... و هذه الخاصية كانت طابع العلم العربي حيث تواتر بواسطة الرواية حتى عصر التدوين[4].

مما سبق تتضح ثلاث سمات أسلوبية في الروي، تدعو إلى تفسيرها والتنقيب عن إيحاءاتها ودلالاتها، وهذه السمات هي:

1- حرف الياء في حد ذاته.

2- السكون في حرف الياء.

3- اللين في حرف الياء.

و من المسلم به عند الصوفية أن هذه العلامات تحمل دلالات أخرى غير تلك المألوفة؛ ذلك أن «الخطاب الصوفي يقترح مفهوما جديدا ضمنه قراءته للنصوص، هو مفهوم "الإشارة" متجاوزا به مفهوم "التأويل" ومنسجما مع مفهوم "الكشف" الذي هو مفهوم جوهري في نظرية المعرفة الصوفية »[5].

---

(1) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 247

(2) يحيى عبد الرزاق الغوثاني، علم التجويد (أحكام نظرية و ملاحظات تطبيقية) ، دار الغوثاني، دمشق، ط4 ، 2004 ، ص 80

(3) المرجع نفسه، ص 109

(4) بتصرف/محمد علي عبد الكريم الرديني، فصول في علم اللغة العام، ص 163

(5) رضوان الصادق الوهابي، الخطاب الشعري الصوفي و التأويل، ص 211

و هذه القراءة الاشارية عند الصوفية متميزة عن القراءة التفسيرية و التأويلية بعدة أمور أبرزها:[1]

الأول: أن القراءة الاشارية موجهة بمقصد المتلقي، و مرتبطة بسياقه التفاعلي أكثر مما هي مرتبطة بالسياق التداولي الفعلي الذي نتجت عنه الرسالة، فتنتج عنها دلالة موازية تعكس تفاعل المتلقي بالعالم.

الثاني: أنها قراءة تجعل المتلقي باثا -بدوره، يسعى من خلال "الإشارة " إلى نقل تجربته التفاعلية بالنص و بالعالم- إلى متلق لا يلبث بدوره أن يتحول إلى باث، و هكذا في عملية ممتدة نحو اللانهاية.

الثالث: أنها لا تستمد مصداقيتها من المشار إليه، بل من المتلقي و هو ما يرفع عن الرسالة الدلالة المرجعية.

الرابع: أنها تفترض علاقة جديدة خارج العلاقات البلاغية المحصورة و الجاهزة.

و انطلاقا من هذا المفهوم للقراءة الاشارية عند الصوفية، فلابد أن للحروف دلالات غير تلك الدلالات المرجعية؛ فالحروف والحركات و الكلمات « ليست مجرد مستويات للغة تمكن وفق نظام معين من تحقيق التواصل بين أفراد المجتمع»[2]، بل هي تتجاوز ذلك بمراحل، و هذا ما يتجلى في دراسة روي هذه القصيد (الذي هو الياء).

1-حرف الياء في حد ذاته:

حرف الياء الذي هو نهاية كل بيت من أبيات القصيدة الفارضية، إنما يرمز إلى الهو كما يقول ابن عربي في كتابه الياء : « فهذا كتاب الياء و هو كتاب الهو ..... و اعلموا وفقكم الله أن الهو كناية عن الأحدية و لهذا قيل في النسب الإلهي قل هو الله أحد ، فهي الذات المطلقة التي لا تدركها الوجوه بأبصارها و لا عقول بأفكارها »[3]، ثم « انه ليس في الكنايات من يقرب من الهو إلا الياء و لاسيما إذا اقترن معها اللام من لي أو الإن من إني، فللياء سلطان عظيم لا يقرب أحد إليه إلا حكم عليه، و لهذا إذا أراد الإن أن يبقى على مرتبة و لا يتأثر يأخذ نون الوقاية مجنا بينه و بين الياء فيقع الأثر على نون الوقاية و يسلم الإن من قوله: إنني فالنون الثانية نون الوقاية لا هي نون الحقيقة .... و كذلك الأفعال في ضربني و يكرمني فأكرمني لولا نون الوقاية لأثرن في الأفعال و هذا من قوة سلطانها وهي متوسطة بين الأنا و الهو..... و أعلموا أن الهو تطلب الياء

(1) المرجع نفسه، ص 212 و ما بعدها
(2) المرجع نفسه ص 165
(3) ابن عربي، رسائل ابن عربي، تحقيق محمد عبد الكريم النمري، ص107

أكثر من أي سائر الكنايات ..... فالياء فهوانية (*) للأحدية و الهو فهوانية لنا، و الإن موجود محقق مؤيد مطلوب و لغيره و هو الياء، ثم قد يكون الهو فهوانيا للأحدية »[1].

مما سبق يمكن القول بأن للياء دلالات عدة في هذا الخطاب الفارضي منها:

- أن الياء ترمز للهو الذي هو كناية عن الأحدية المطلقة.
- أن للياء سلطان عظيم لا يمكن الوصول إليه إلا بالوساطة.
- أن الياء هي فهوانية للأحدية، أي هي وسيلة خطاب الحق بطريق المكافحة في عالم المثل.

فالياء في هذا الخطاب الفارضي تؤدي دلالات عديدة في زمن واحد، فهي الخطاب و في الآن نفسه هي المخاطَبْ أو بتعبير أدق هي الرسالة و المتلقي في آن واحد.... فكيف تصبح الرسالة هي ذاتها المتلقي؟ ! ألا يحيلنا هذا إلى فكرة الحلول و الاتحاد عند الصوفية، فقد يطلقون مصطلح الاتحاد « و يريدون به حالة العبد عند انمحاق خلقيته في نور حقيقته، بحيث تزول عنه أحكام الكثرة، و يتحقق بالوحدة المشار إلى المتحقق بذلك بكونه مظهر أحدية الجمع...... و هذا الاتحاد الذي أشار إليه (عمر بن الفارض) بقوله:

و لمـــا شَـــعَبْتُ الصَـــدْعَ و التأمــتْ فطـــورُ   شَـــملٍ بفـــرق الوصـــف غيـــر مشـــتَّتِ
تحققـــتُ أنَّـــا فـــي الحقيقـــة واحـــد   و أثبَـــتَ صـــحو الجمـــع محـــو التَشـــتُتِ

فقوله: و لما شعبتُ الصدع ، يعني و لما رجعت في سرب نازلا ثم صاعدا بتقلباتي في أغوار الحب، و تنقلاتي في أطوار القرب، عاريا عن جميع مراتب التفرقة، و عن رؤيته إلى حضرة أحدية الجمع، بحيث لم تبق تفرقة بيني من حيث عيني و بيني من حيث حقيقة الحقائق، و بيني من حيث التجلي الأول(**) تحققت من أني و حضرة محبوبي عين ذات واحدة»[2].

فالياء هنا تدل على اتحاد ابن الفارض في محبوبه و حلوله فيه، و قد تموضعت الياء في نهاية كل بيت و في نهاية القصيدة، فكأن ابن الفارض يقول بأن نهايته المحتومة و غايته المطلقة هو الوصول و الاتحاد و الحلول.

(*) الفهوانية: يعنون بها خطاب الحق بطريق المكافحة في عالم المثل.

(1) المرجع نفسه، ص 108 و ما بعدها

(**) التجلي الأول: إنما هو عبارة عن شهود الذات نفسها و ادراكها من حيث وحدتها بجميع اعتباراتها و شؤونها، فظهرت الذات نفسها لنفسها بهذا التجلي والظهور و بحسبه، و حضرت معها بلا توهم تقدم أستار و غيبة و فقدان. عن القاشاني/ ص 117

(2) القاشاني، لطائف الأعلام، ص 44

2- السكون في حرف الياء:

يذهب بعض أهل اللغة إلى أن « تسكين آخر الكلمة المعربة أينما كانت أو فعلا مضارعا إنما يكون للوزن و لم يحاولوا أن يلتمسوا لذلك وجها في العربية إلا أنه للوزن»[1].

ويذهب آخرون إلى اعتبار داعي التخفيف في تسكين آخر المُعَرَّبة، و من هؤلاء ابن مالك الذي أشار بأن: «حذف نون الرفع في موضع الرفع لمجرد التخفيف ثابت في الكلام الفصيح، نثره و نظمه، و سبب هذا الحذف -كراهية تفضيل النائب عن المنوب عنه- و ذلك أن النون نائبة عن الضمة، و الضمة قد حذفت لمجرد التخفيف...... فابن مالك يقيس جواز حذف النون من الفعل المضارع المرفوع -في حال إسناده إلى ألف الاثنين أو واو الجماعة أو ياء المخاطب- على جواز حذف الضمة من الفعل المرفوع المجرد من هذه الضمائر و يبين أن ذلك ضرب من التخفيف وهذا دليل على أن تسكين آخر الكلمة المعربة ليس إسقاطا للعلامة الإعرابية أو تقليلا من قيمتها في الجملة ، إذ هي إحدى القرائن اللفظية التي تعين على فهم الجملة و معرفة عناصرها و وظيفة كل عنصر مع القرائن المعنوية واللفظية الأخرى»[2]؛ فحذف الحركة الإعرابية إذن يرجع إلى سبب صرفي و هو التخفيف[3].

هذه بعض دلالات السكون اللغوية أو بالأحرى وظائفه التي ترجع في الغالب إلى أسباب إيقاعية موسيقية اصطلح عليها بـــ: مراعاة الوزن، التخفيف، و نحن هنا لا ننكر أثر تقييد القافية الفارضية في الحفاظ على الوزن وسلامته، إضافة إلى إضفاء طابع خفيف سلس وغنائي عليه، وهو ما يتلاءم مع مقولة السماع عن الصوفية، لكن الدراسة الأسلوبية للنص الأدبي تبحث في ما وراء اللغة و تستهدف الدلالات الهامشية المتشظية للظاهرة اللغوية، و من هنا يحق لنا أن نتساءل عن دلالة السكون في الخطاب الفارضي . أي في روي القصيدة؟

السكون « الذي هو وقار، لا الذي هو فقد الحركة، و هو في هذه الطريق عبارة عما تجده النفس من الطمأنينة عند تنزل الغيب، و قيل السكينة خلسة لذيذة تثبت زمانا، أو جلسات مثالية لا تنقطع حينا من الزمان»[4]، فسكون روي الخطاب الفارضي هنا لا يعني أنه قد فقد حركيته وإنما هو يدلل على أن المرسل قد امتلأ طمأنينة ممزوجة باللذة المتولدة من أفعال التخاطر والمكاشفة مـــع

(1) أحمد محمد عبد الراضي، القضايا الصرفية و النحوية في حاشية البلجوري على جوهرة التوحيد، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2007، ص 76-77

(2) أحمد محمد عبد الراضي، القضايا الصرفية و النحوية، ص 78-79لحالة على ابن مالك، شواهد التوضيح و التصحيح ص 170، 171، 172

(3) المرجع نفسه ، ص 79

(4) القاشاني، لطائف الإعلام، ص 252

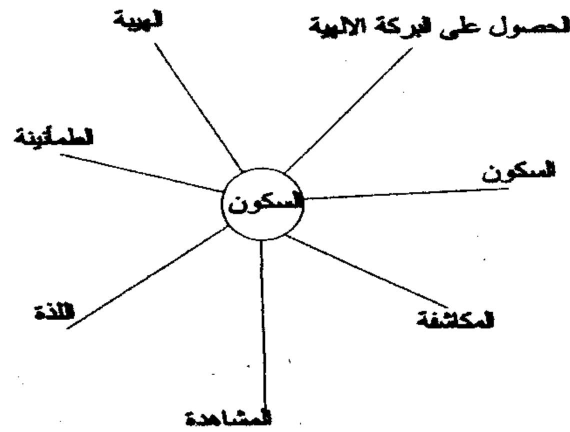
المحبوب و حضرته؛ فلا يليق « بحضرة الحق الرقص و الرفق و إن كان هو الخالق لها و لكن لها مواطن..... فمساعدة الحق موقوفة على الهيبة و الهيبة تسكن و لا تحرك .... فكما يكون مع الحركة البركة الكونية، فكذلك مع السكون البركة الإلهية.... فالسكون ثبوت عند الحق و الحركة خروج .... و كل من تحرك و قال أشهدني الحق و شاهدته فهو كاذب»[1].

إذن فالسكون في الخطاب الفارضي إنما هو آلية و وسيلة لبلوغ غايات أسمى من جهة، وهو من جهة أخرى يعبر عن حالات خاصة.

السكون ← الحالات التي يعبر عنها: الهيبة، الطمأنينة، اللذة

السكون ← الغايات التي يرجوها: المشاهدة، المكاشفة، الثبوت عند الحق، الحصول على البركة الإلهية.

فالسكون في روي الخطاب الفارضي هو نواة تنبثق منها حالات و غايات متعددة كما في الشكل التالي:



(1) ابن عربي، رسائل ابن عربي، ص 205

7- التـــكـــرار فـــي الـــقـــــوافــــي:

من أبرز الظواهر الأسلوبية التي تلفت الدارس لهذا الخطاب الفارضي، ظاهرة التكرار في القوافي، و هذا الجدول يوضح هذه الظاهرة :

الكلمة	الأبيات التي وردت فيها	عدد المرات
طَيْ	1-5-12-13-103-107-115-116-133-136	10مرات
حَيْ	2-8-43-83-87-89-117-122-54	9 مرات
أخَيْ	9-42	2 مرة
جَيْ	44-77	2 مرة
فَيْ	4-48-57	3
لَيْ	6-10-30-79-110	5
تتأيَ	7-11	2
رَيْ	14-17-53-59-124-126-143-93	8
زَيْ	8-33-45-76-86	5
عَيْ	15-99-111-132-138	5
غَيْ	21-34-66-68	4
أيْ	16-67-91-146-147-148	6
كَيْ	21-22-23-24-127-128	6
شَيْ	26-28-47-92-134-150	6
بَيْ	37-135-145	3
علَيْ	40-137	2
حلَيْ	49-55-142	3
يَدَيْ	149-99-81-69	4
المجموع		85 مرة

و هذا يعني أن 85 بيت من أبيات القصيدة اعتمدت على تكرار في القافية، في حين أن 66 بيت اعتمدت على قافية غير مكررة و هو ما يعطينا النسب التالية:

القافية	عدد الأبيات	النسبة
القافية المكررة	85 بيت	% 56.29
القافية غير المكررة	66 بيت	% 43.71

من الواضح -بناءا على الإحصاءات – أن ظاهرة تكرار القافية هي المهيمنة على هذا الخطاب الفارضي، بل إن هذه الظاهرة التي تعد في الأصل انزياحا عن البنية الأصلية للخطاب الشعري،

قد أزاحت النمط المألوف للخطاب الشعري و حلت محله و سيطرت على أغلب أجزاء الخطاب الفارضي.

إن ظاهرة التكرار من الظواهر الأسلوبية المنتشرة في لغة الشعر وذلك «لما لها من دلالات معنوية تتخطى وجودها اللغوي، فالتكرار فضلا عن كونه خصيصة أساسية في بنية النص الشعري فإن له دورا دلاليا على مستوى الصيغة و التركيب، فهو أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها»[1]،وستحاول هذه الدراسة من خلال بعض الأمثلة أن تكشف عن أسرار تكرار ابن الفارض للقافية بصفة مكثفة.

1-ســائق الأظعــان يطــوي البيــد طــي	منعمـــا عـــرّج علـــى كثبـــان **طــي**
5-خافيـــا عـــن عائـــد لاحَ كمـــا	لاح فـــي بـرديـــه بـعـــد النشـــر **طـي**
12-نشـــر الكاشـــح مـــا كـــان لـــه	طـــاويَ الكشـــح قبيـــل النـــأي **طـيّ**
13-فـــي هـــواكم رمضـــان عمـــره	ينقضـــي مـــا بـــين إحيـــاء و **طـيّ**
103-لـــو طـــويتم نصـــح جـــار لـــم يكـــن	فيـــه يومـــا يـــأل طيـــا يـــالَ **طـيّ**
107-مظهـــر مـــا كنـــت أخفـــي مـــن قـــديم	حـــديث صـــانه منـــي **طـيّ**
115-يـــا أصـــيحابي تمـــادى بيننـــا	و لبعـــد بيننـــا لـــم يقـــضَ **طـيّ**
116-عهـــدكم وهنـــا كبيـــت العنكبـــوت	و عهـــدي كقليـــب آد **طـيّ**
133-ســـيء بـــي إن فـــاتني مـــن فـــاتني	الخبـــت مـــا جبـــت إليـــه السَّـــيَّ **طـي**
136-خففـــي الـــوطء ففـــي الحيـــف ســـلمتِ	علـــى غيـــر فـــؤاد لـــم **تطـيّ**

إن أول ملاحظة يمكن أن نسجلها عن هذه الأبيات هي أنها متفرقة، متوزعة على أجزاء الخطاب الشعري، فمنها ما جاء في البداية (من الأبيات 1، 5، 12، 13) ومنها ما جاء في الوسط (الأبيات 103، 107، 115، 116) و منها ما يمكن أن نعتبره جاء في النهاية (الأبيات 133، 136) و لعل هذا التفرق يوحي بعدم وجود أي علاقات معنوية أو دلالية تربط بين هذه الأبيات، إذن فالملاحظة الأولية تعطينا النتائج التالية:

أ- الترابط التسلسلي ←——————— سلبي (-)

ب-الترابط الدلالي(المعنوي) ←——————— سلبي (-)

ت-الترابط اللفظي ←——————— ايجابي (+) (لفظة طي)

إذن فهناك رابط وحيد بين هذه الأبيات و هو رابط لفظي يتمثل في تكرار كلمة (طي) في كل هذه الأبيات.

---

(1) محمد راضي جعفر، الأعراب في الشعر العراقي، ص94

قلنا أن هذه النتائج هي حصيلة الملاحظة الأولية، فماذا لو عمقنا الملاحظة أكثر و حاولنا تتبع دلالات الأبيات، أو بالضبط دلالات كلمة (طي) في الأبيات .

رقم البيت	الكلمة	الدلالة
1	طي	هي القبيلة المعروفة و ترمز إلى المحبوب المنشود
5	طي	جاءت نقيض للنشر و هي ترمز إلى جزء من معاناة الشاعر من أجل بلوغ المحبوب / معاناة ذاتية
12	طي	بمعنى الكتمان و هو جزء من معاناة الشاعر لكنها معاناة يسببها الآخر
13	طي	نقيض الأحياء، و هي تعبر عن معاناة الشوق عند الشاعر
103	طي	يعود مرة أخرى لمعنى القبيلة أو المحبوب
107	طي	بمعنى الكتمان، لكنه كتمان انقضى و حل محله البوح و الإظهار
115	طي	بمعنى انقضاء البعد وزواله
116	طي	يجدد عهد الوفاء المتين لحبوبه
133	طي	بمعنى السرعة و يرمز اجتهاده في العودة السريعة إلى محبوبه
136	طي	هنا يتغير معنى طي إلى الوطء بمعنى الدوس، و هو ما يدل على التلامس و الالتحام، فابن الفارض في آخر بيت يحوي قافية (طي) يوحي لنا بأنه وصل إلى محبوبه و التحم به.

و ما يمكن ملاحظته في قافية (طي) أنها جاءت مستقلة منفصلة في كل الأبيات إلا في البيت الأخير حيث اتصلت بحرف التاء فجاءت: تطي، و كأن هذا الاتصال والالتحام يعبر عن حالة الشاعر مع محبوبه، فالتاء هي الشاعر المحب، و طي هي المحبوب:

ت + طي = تطي

↓ ↓ ↓

محب + محبوب = حلول واتحاد

ويمكن القول بأن رحلة كلمة (طي) القافية، في القصيدة تمثل رحلة الشاعر نحو محبوبه، و نتلمسها عبر الأبيات كما يلي:

البيت1: إجمال ذكر الرحلة والغاية منها و هي بلوغ المحبوب.

الأبيات 5، 12، 13: ذكر معاناة الشاعر جراء بعد محبوبه.

البيت 103: تذكر المحبوب مرة أخرى و هو ما يذكي المعاناة.

الأبيات 107، 115، 116، 133: ذكر انفراج المعاناة و قرب اللقاء.

البيت 136: حدوث اللقاء و الاتحاد و بذلك تمت الغاية.

ومن هنا نخلص إلى نتائج الملاحظة المعمقة و هي:

أ- الترابط التسلسلي ————— (+)

ب-الترابط الدلالي (المعنوي) ——— (+)

ت-الترابط اللفظي ————— (+)

ونكتفي بذكر هذا المثال فقط، ذلك أن المقام لا يسمح بالإطالة أكثر في شرح أمثلة أخرى، وكذلك لأن كلمة (طي) هي الكلمة المحورية التي تدور عليها القصيدة كما ذكرنا سابقا.

ويمكن إجمالا القول بأن التكرار في القافية في هذا الخطاب الفارضي لم يأت اعتباطا ولا جريا وراء القافية، بل هو تكرار يخفي تحته دلالات و إيحاءات تنبثق من اللاشعور وتتطلب دراسات قائمة بذاتها للكشف عنها.

ثانيا: الموسيقى الداخلية

تمهيد:

الموسيقى في الخطاب الشعري العمودي قسمان:

الأول الموسيقى الخارجية وهي تشمل الشكل الخارجي للقصيدة المعتمد على الوزن و القافية كما مر بنا. والثاني موسيقى داخلية، وهي موسيقى خفية لا تدرك للوهلة الأولى، ولكن نحس أثرها فيما يشع في النص من جو يلائم حالة الشاعر النفسية، ويتواءم مع تجربته كالذي نحسه من الحزن الخافت و الألم المنغص، أو نشوة الفخر والانتصار[1].

وتقوم الموسيقى الداخلية على عدة أشياء منها: اختيار الشاعر لألفاظه، وتفاعل الألفاظ مع بعضها،وتأليفها في صورة صوتية معينة، فنحس حين قراءة فنه أن الشاعر يرجّع نغما داخليا في أعماق وجدانه، وترجع الموسيقى الداخلية إجمالا إلى عدة أسباب كالملكة الشعرية للشاعر ومدى نضجها، واستغراق الشاعر في تجربته الشعورية من عدمه، وصدقه الفني، ومدى تمكنه من أدوات الشعر الفنية[2].

ولما كانت ايقاعات الشعر تتحقق من خلال الكلمة سواء أكان ذلك في وظيفتها أم معناها،أم في أصواتها، وجرسها وتصريفاتها، وإشتقاقاتها وإيحاءاتها، ودلالاتها، ومكانتها من السياق وجب على الأديب أن يحسن الانتقاء لتصبح السلسلة الانتقائية وحدة جمالية، ومظهرا من مظاهر الفن الجمالي، لأن الكلمات ما هي إلا علاقات صوتية منطوقة، أو مهموسة، أو مغناة تتدخل في الكيان الجسدي كله، ليحدث به الرنين، أو الإيقاع، فدقة الشاعر في اختيار الألفاظ، ثم قدرته على الملائمة بين ألفاظه، و ايحاءاته الفكرية، ثم القوة التعبيرية للكلمات، مبادئ هامة ضرورية ينبغي أن تتوافر لدى كل شاعر عند التعرض للغة، لأن سوء الاختيار يؤدي إلى إضعاف الجانب الإيقاعي في الشعر، و من ثمة الفشل في الإنشاد و التبليغ،[3] لذا كان القرطاجني يوصي الشاعر بأن يختار«المواد اللفظية أولا من جهة ما تحسن في ملاحظة حروفها، وانتظامها، و صيغها، و مقاديرها و اجتناب ما يقبح من ذلك »[4].

فكيف كان تعامل ابن الفارض مع الموسيقى الداخلية في يائيته؟ هذا ما نحاول الإجابة عنه في الصفحات التالية.

---

(1) بتصرف/سامي حماد الهمص، شعر بشر بن أبي خازم-دراسة أسلوبية-ص 243
(2) بتصرف/المرجع نفسه، ص 244
(3) بتصرف/رابح بوحوش، اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص29
(4) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 222

1-التـــجـــنـــيـــس:

توسع العرب كثيرا في دراسة الجناس، وأولوه من العناية والاهتمام حتى صار"موضة العصر" عند بعض الشعراء، فابن المعتز ألف كتابا سماه "البديع"[1] أفرد فيه بابا خاصا للجناس خصه بأمثلة كثيرة، غير أن هذا الضرب من البلاغة شهد خلافات كثيرة دارت حول مصطلحه، وحدّه وأنواعه التي تندرج في صلبه[2]، وأمام هذه الخلافات التي تتطلب التوسع، وبما أن هدفنا هو تطبيقي بالدرجة الأولى، فإننا نجد أنفسنا مجبرين على اختيار ما غلب وشاع عند العرب بمقتضى الزمان في هذه القضية **والجناس هو**:«استعمال لفظين يرجعان إلى مادتين مختلفتين أو مادة واحدة تمخضت مع كل دال من الاثنين إلى التعبير عن معنى خاص، متقاربين أو متحدين في الأصوات ومختلفين في المعنى»[3]، فظاهرة «التجنيس في بنية الخطاب الشعري تجسد عنصر التفاعل بين الصوت والدلالة »[4]، وأهم أشكال الجناس في هذا الخطاب الفارضي الذي بين يدينا هي:

❖ **الجناس بمراعاة التصدير**: « التصدير مظهر من مظاهر موسيقى الحشو و يتمثل في إيراد اللفظ المتخير خاتمة للبيت و إطارا لعناصر قافيته، مرة أولى في صلب البيت ، قبل استعماله مرة ثانية في آخره»[5] و أهم صوره:

- **ما كان اللفظ المجانس الأول منه يختم الصدر**

و صورته: .... (.....) .... (.....)

و قد ورد في القصيدة في تسعة أبيات و هي : البيت 01 -26-28-36-62-73-74-121-131 و مثاله ما جاء في مطلع القصيدة:

1- سائق الأظعان يطوي البيد **طي** منعما عرج على كثبان **طي**

و قوله أيضا:

73- بالذّنا لا تطمعن في **مصرفي** عنهما فضلا بما في **مصرفي**

و قوله أيضا:

131-بل على ودي بجفن **قد دمي** كنت أسعى راغبا عن **قدمي**

و هذا الجدول يوضح الأبيات التي وقعت فيها هذه الصورة من التجنيس مع الكلمات المتجانسة.

(1) أنظر ابن المعتز، البديع ص 25-35
(2) رابح بوحوش، اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 66
(3) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 64
(4) نور الدين السد، المكونات الشعرية في يائية مالك بن الريب، ملتقى علم النفس مجلة أكاديمية علمية يصدرها معهد اللغة العربية، جامعة الجزائر، العدد 14، ديسمبر 1999 ص 37
(5) الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 66

رقم البيت	التجنيس
1	طي، طي
26	شوى، شي
28	شوى، شي
36	صبا، صبي
62	قبلت، قبلتي
73	مصرفي، مصرفي
74	قبا، القبي
121	الكلا، كلي
131	قدْ دَمي، قدَمَيْ

و هذا كثيرا ما يكون في طوالع القصائد، و لا غرابة في ذلك لأن الشاعر ملتزم في أغلب شعره باحترام التصريع(1) لكن ابن الفارض تعدت هذه الصورة من التجنيس عنده المطلع إلى أبيات أخرى (8 أبيات أخرى)، مما يمنحها صفة الظاهرة الأسلوبية البارزة و الميزة لهذه القصيدة.

فقد شكل التجنيس في البيت الأول،« نظاما صوتيا متجانسا، فختم اللفظ الأول الصدر، والثاني العجز، فأحدث إيقاعا عذبا، وولد دلالات عميقة »(2)، فقد كشف هذا التجنيس حركة سائق الأظعان (المحب) السريعة والمتواترة باتجاه محبوبه فطي الأولى تدل على سرعة الحركة، وطي الثانية تدل على اتجاه الحركة.

- **ما كان اللفظ المجانس الأول منه في أول العجز**

و صورته: .... (.......) ....(.......)

و قد جاء في عشرة أبيات من القصيدة و منها:

قوله:

2- و بــذات الشــيح عنــي إن مــررت   **<u>بحــي</u>** مــن عريــب الجــزع، **<u>حــي</u>**

و قوله أيضا:

46-و ادراعــي حلــل النقــع، و لــي   **<u>علمــاه</u>** عــوض عــن **<u>علمــي</u>**

و قوله أيضا:

77-خــل خلــي عنــك ألقابــا، بهــا   **<u>جــيء</u>** مينــا، وانســج مــن بدعــة **<u>جــي</u>**

و الجدول التالي يوضح الأبيات التي وردت فيها هذه الصورة من التجنيس.

(1) الطرابلسي، ص 66

(2) رابح بوحوش، اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري،ص 81

رقم البيت	التجنيس	رقم البيت	التجنيس
2	بحَيٍّ – حَي	77	جيءَ – جيْ
12	طاويَ – طي	84	الرُقّى – رُقيْ
33	زاويا – زَيْ	95	يأتمر – مريْ
46	علَمّاه – علَميْ	129	لا خَبَتْ – الخُبَيْ
52	سكرة – سكرتَيْ	145	يأبي – وَ بَيْ

- **ما كان اللفظ المجانس الأول منه في أول الصدر:**

و صورته: (......).......................... ....(.......)

و قد جاء في 14 بيتا من القصيدة و منها:

16-**فكـــأي** مـــن أســـى أعيـــا الإســـا نـــال لـــو يعنيـــه قـــولي **و كـــأي**

28-**أي شـــيء** مبـــرد حـــرا شـــوى للشـــوى، حشـــو حشـــائي **أي شـــي**

53-**و أرى** مـــن ريحـــه الـــراح انتشـــت و لـــــه مـــــن ولـــــه يعنـــو **الأري**

و الجدول التالي يوضح الأبيات التي وردت فيها هذه الصورة من التجنيس

رقم البيت	التجنيس	رقم البيت	التجنيس
16	فكاي – كاي	67	أي – أي
17	رائيا– ري	91	أي – أي
28	أي شيء – أي شي	92	إن تشي – أن تشي
53	و أرى – الأريْ	101	ساعدي – ساعديْ
55	انحلت – حلَّيْ	146	أيُّ – أيْ
58	أبَى – أبَيْ	147	أيْ – أيْ
64	جنة – جنَّتي	148	بأيِّ – بأيْ

- **ما كان اللفظ المجانس الأول منه في غير منزلة**

و صورته: ....(.....)

و قد جاء في 39 حالة في القصيدة و منها:

1- ســـائق الأظعـــان **يطـــوي** البيـــد طـــي منعمـــا عـــرج علـــى كثبـــان **طـــيْ**

61- شـــفعت **حجّـــي**، فكانـــت إذ بَـــدَتْ بالمصـــلّى، **حجتـــي** فـــي **حجَّتـــيْ**

105- مـــا بـــودي، **آل مـــيٍّ** كـــان بَـــدْءُ الهـــــــوى إذ ذاك، أودى **ألمَـــــــيْ**

و الجدول يوضح الأبيات التي وردت فيها هذه الصورة من التجنيس:

رقم البيت	التجنيس	رقم البيت	التجنيس	رقم البيت	التجنيس
1	يطوي- طي	37	بي – بي	84	ترقى – رقّيْ
4	فيكم – في	43	أحويه – حي	85	تهوَى – تَهَيْ
6	له- لي	45	زويت – زي	86	بزين – بزي
8	حياة – حي	59	كرؤيا – كري	90	ثَرَيْ – ثرَيْ
14	رُؤيَا – ريَ	61	حُجَّي – حجَّيْ	95	تَأمري – مُريْ
18	يزويه – زي	61	حَجِّي – حجَّيْ	97	تبكِ – تُبَيْ
23	الكي – كي	70	تَيْمَا – تمَي	103	طيًّا – طيْ
35	أعصي – عُصيْ	78	أسمو – السُمَيْ	105	آل مي – آلمَيْ
36	صبًّا – صبُيَْ	80	هَيٌّ – هَيْ	106	عِندَ ميْ–عن دَمي
112	الهجر – هجرتَيْ	119	نبيٌّ – نُبَيْ	129	خَبَتْ – الخُبَيْ
114	ذوي-ذوَى-ذَيْ	122	الحَيَّ – حَيْ	130	أضوي – ضَيْ
118	مَيْ – أُمَيْ	123	شقّي – شَقَيْ	138	عيٌّ – عيْ
139	كَذَاء – كُذَيْ	141	راحي – راحَتَيْ		

من خلال العمليات الإحصائية السابقة نجد أن عدد حالات الجناس بمراعاة التصدير بمختلف صوره هي: 9 حالات + 10 حالات + 14 حالة + 39 حالة = 72 حالة، أي عدد حالات التجنيس بمراعاة التصدير = 72 حالة.

❖ **الجناس بمراعاة مقادير معينة:**

سنحاول في دراسة هذا النوع من التجنيس أن ندرس « الجناس الذي لم يبن على تصدير، و لكن دخل في استخدامه عنصر موسيقي أخر مميز هو مراعاة مقادير معينة بين اللفظ المجانس الأول منه و اللفظ الثاني»(1) و له صور منها:

- **ما ورد اللفظ المجانس الأول منه في أول الصدر و الثاني في أول العجز**

و صورته: (.....)........................ (........)..........................

و جاء في القصيدة في 5 أبيات منها:

15-حـــائرا فــــي مــــا إليـــــه أمــــرهُ حـــائرٌ، والمــــرء فـــي المحنــــة عَـــيْ

26- ســـهم شـــهم القـــوم أشـــوي، وشـــوى ســـــهمُ ألحــــــاظكم أحشـــــاي شـــــيْ

و الجدول التالي يبين حالات الجناس الواردة في القصيدة بهذه الصورة.

(1) الطرابلسي، الأسلوب في الشوقيات، ص 66

رقم البيت	التجنيس	رقم البيت	التجنيس	رقم البيت	التجنيس
1	يطوي- طي	37	بي – بي	84	ترقى – رقّيْ
4	فيكم – في	43	أحويه – حي	85	تهوَى – تَهَيْ
6	له- لي	45	زويت – زي	86	بزين – بزي
8	حياة – حي	59	كرؤيا – كري	90	ثَرَيْ – ثرَيْ
14	رُؤْيَا – ريَ	61	حُجَّي – حِجَّيْ	95	تَامري – مُرِيْ
18	يزويه – زي	61	حَجِّي – حِجَّيْ	97	تبكِ – تُبَيْ
23	الكي – كي	70	تَيْمًا – تمَي	103	طيًّا – طيْ
35	أعصى – عُصيْ	78	أسمو – السُميْ	105	آل مي – ألمَيْ
36	صبًّا – صبُيَْ	80	هَيٌّ – هَيْ	106	عِندَ ميْ–عن دَميَ
112	الهجر – هجرتَيْ	119	نَبيٌّ – نُبَيْ	129	خَبَتْ – الخُبَيْ
114	ذوي-ذوَى-ذَيْ	122	الحَيَّ – حَيْ	130	أضوي – ضَيْ
118	مَيْ – أَمَيْ	123	شقْني – شَقَتَيْ	138	عيْ – عيْ
139	كَذَاء – كَذَيْ	141	راحي – راحَتَيْ		

من خلال العمليات الإحصائية السابقة نجد أن عدد حالات الجناس بمراعاة التصدير بمختلف صوره هي: 9 حالات + 10 حالات + 14 حالة + 39 حالة = 72 حالة، أي عدد حالات التجنيس بمراعاة التصدير = 72 حالة.

❖ **الجناس بمراعاة مقادير معينة:**

سنحاول في دراسة هذا النوع من التجنيس أن ندرس « الجناس الذي لم يبن على تصدير، و لكن دخل في استخدامه عنصر موسيقي أخر مميز هو مراعاة مقادير معينة بين اللفظ المجانس الأول منه و اللفظ الثاني»[1] و له صور منها:

- **ما ورد اللفظ المجانس الأول منه في أول الصدر و الثاني في أول العجز**

و صورته: (.....)........................ (........)...........................

و جاء في القصيدة في 5 أبيات منها:

15-جـــائرًا فـــي مـــا إليـــه أمـــرهُ جـــائرٌ، والمـــرء فـــي المحنـــة عَـــيْ

26- ســـهم شـــهم القـــوم أشـــوي، وشـــوى ســـهمُ ألحـــاظكم أحشـــاي شـــيْ

و الجدول التالي يبين حالات الجناس الواردة في القصيدة بهذه الصورة.

(1) الطرابلسي، الأسلوب في الشوقيات، ص 66

رقم البيت	الجناس
15	حائرا ، حائر
26	سهم ، سهم
34	ظلّ ، ضلّ
74	لو ترى أين، و تراعين
116	عهدكم ، عهدي

- **ما كان الأول في حشو الصدر و الثاني حشو العجز**

و صورته: ....(.......)............. ....(.......)..............

و قد جاء في القصيدة 60 حالة جناس على هذه الصورة و منها:

5-خافيـــا عـــن عائـــد **لاح** كمـــا **لاح** فـــي برديـــه بعـــد النشـــر طـــيْ

8-مثـــل **مســـلوب** حيـــاة مـــثلا صـــار فـــي حـــبكم **مســـلوب** حَـــيْ

9-مســـبلا للنـــأي **طرفـــا** جـــاد، إن ضـــن نـــوء **الطـــرف**،إذ يســـقط خَـــيْ

و الجدول الموالي يحصي حالات الجناس الواردة في القصيدة بهذه الصورة:

رقم البيت	الجناس	رقم البيت	الجناس	رقم البيت	الجناس
5	لاح، لاح	24	باسلا، مستبسلا	57	تولت، تجلت
7	أنه ، أن	24	في، في	58	يتلو، يتلى
8	مسلوب، مسلوب	26	شهم، سهم	61	حجي، حجتي
9	طرفا، الطرف	28	شوى ، للشوى	63	عيني، عني
9	نأي ، نوء	34	يهدي، يهذي	64	أمحلت، أم حلت
11	جامحا، جانحا	35	يعذل، العذل	70	مرتبعي، ربع
11	عنكم، عليكم	36	الحجر، حجر	71	لبانات، لبان
12	الكاشح، الكشح	39	عيني، عين	74	خميلات، جميلات
15	أمر، المرء	39	أجدى، إحدى	80	ذكرها، لذكري
18	عن، عن	41	أحسنوا، حسن	82	أنفسهم، أنفسهم
21	نصبا ، نصبا	43	كذا، كَذا	83	القضا، قضى
21	أكسبني، تكسب	44	زمزم، زمزم	91	تعذيب، عذب
22	أشك، الشكوى	44	محسن، حسان	91	البعد، بعد
22	جراحا، الجرح	49	أوضحت، ضواحي	92	جوى، الهوى
24	الحرب، الحب	50	بعد، بعد	93	مثلك، مثلي
94	نسب، نسب	112	الهجر، هجرتي	125	يعنو، عنوة
96	كفى، كفى	115	بيننا، بيننا	126	كابدت،كبدي
96	جرى،جرى	118	سرٌ، سرّ	126	صدّها، صدا
112	بُعدي، بَعد	118	عبرت، عبّرت	135	حذب البرى، جذب البَرى
112	الداري، دارَيْ	119	سرت، أسرّت	142	عهد ، عقد

- **ما كان الأول في أول الصدر و الثاني في آخره**

و صورته: (........)................(.......) ....

و قد جاء في القصيدة 9 حالات جناس على هذه الصورة و منها:

8-**مثـــل** مســــلوب حيـــــاة **مـــــثلا** صـــار فـــي حـبكـــم مـــسلوب حـــيْ

83-**فالقضـــا** مـــا بـــين ســخطي و **الرضـــى** مـــن لــــه أقـــص قضــــى، أو ادن حـــيْ

108-**عبـــرة** فـــيض جفــوني، **عبـــرة** بـــي أن تجـــري أســـعى و اشـــيَي

و الجدول التالي يوضح حالات الجناس الواردة في القصيدة بهذه الصورة:

رقم البيت	الجناس	رقم البيت	الجناس	رقم البيت	الجناس
8	مثل، مثلا	83	القضا، الرضى	129	حلفت، حالفني
37	عاذلي، عذرية	108	عِبْرَة، عَبْرَة	145	حيَّ، الحيا
66	خلد، خلدي	123	سائلي، سائل	149	حيرتي، جيرتي

❖ **بقية أنواع المنازل**

و نعني ببقية أنواع المنازل ما ورد مرسلا غير مقيد بتصدير و لا بمقادير معينة، و هذا حظه من الموسيقى محصور في ما يتولد عن أصوات دالية[1]، أما حظه من التواتر في هذا الخطاب الفارضي فكبير، فقد يرد فيه اللفظان متصلين أو منفصلين بلفظ دخيل أو أكثر، و قد يرد محصورا بلفظيه في شطر من البيت دون الآخر، كما قد يرد موزعا على الشطرين، و أمثلته في اليائية كثيرة منها:

4-قل تركـــت الصـــبَّ **فـيكم** شـبحا مـــا لــــه ممـــا بــــراه الشـــوق **فـــيْ**

7- كهــــلال الشـــك لـــــولا أنّــــه أنَّ **عينـــي، عـيـنــه** لـــم تتــأيْ

16- فكأيٍّ مـــن **أســـى** أعيـــا **الإســـا** نـــال لـــو يعنيـــه قـــولي و كـــأي

و هذا النوع من الجناس غير المقيد بتصدير و لا بمقادير معينة، موجود بكثافة في اليائية فقد ورد على سبيل المثال لا الحصر و الإحصاء في الأبيات: 4-7-14-16-17-20-26-28-29-30.........

❖ **الأبعاد الجمالية للجناس**

لقد قمنا فيما سبق بإجراء عمليات إحصائية للجناس بمختلف أنواعه في القصيدة فكانت النتائج كالتالي:

- الجناس بمراعاة التصدير: 72 حالة جناس.

(1) الطرابلسي، الأسلوب في الشوقيات، ص 67

ذلك النوع الذي كان يسميه القدماء باسم الجناس المركب، و هو فيما نظن، من أخطر أنواع الجناس ، إذ تذوب فيه الفواصل بين الكلمات، و يصبح الصوت وحده هو محور الاهتمام. فقد فقدت كلمة (أو) كما رأينا هنا استقلاليتها وغدت كأنها مورفيم متصل بكلمة (عدوني) وتجدر الإشارة أخيرا إلى أن ثنائية الوعد والوعيد، إذا كانت تعد عند غير الصوفية من الثنائيات التجنيسية المشربة بمسحة من التضاد فإنها عند الصوفية تأخذ طابعا تمثيليا صرفا، لأن المُحِب لا ينظر إلى أفعال المحَب نظرة تفاضلية، إذ إن كل ما يملكه هو الانفعال بتلك الأفعال و حسب[1] ومن الأمثلة قوله في هذه الأبيات:

26- ســـهم شـــهم القـــوم أشـــوى وشـــوى ســـــهم ألحــــــاظكم أحشــــــاي شــــــيْ

28- أي شــــيء مبـــــرد حــــرا شـــــوى للشــــوى، حشـــو حشــــائي، أيّ شـــيْ

53- وأرى مـــن ريحـــه، الـــراح انتشـــت ولـــــه، مــــــن ولــــــه، يعنــــو الأريْ

124-عتـــب لـــم تعتـــب، وســـلمى أســـلمت وحمـــــى أهـــــل الحمـــــى رؤيـــــة ريْ

إننا قد نشعر بصدد تلك الأبيات بقدر كبير من التكلف في الصياغة و التعمل في النسج والسعي الجاد صوب التزيين الشكلي و البهرجة اللفظية الخالية من الدلالة، لكننا نتجاوز بمثل هذه الانطباعات عن حقائق هامة، منها أن لكل عصر مقاييس خاصة للجمال و معايير متميزة في تحديد الحسن و القبيح، تلك المعايير تختلف من عصر لعصر، بل من جيل لجيل أحيانا، و هي معايير قد تصل إلى حد أن تكون تقاليد راسخة تجبر المبدعين على الانصياع لها و الاستسلام لقبضتها. و قد سادت في عهد ابن الفارض نزعة تمجد العناية بالشكل و تبجل الاتجاه صوب تزيينه، و قد يكون لذلك مبررات خاصة بطبيعة تنسيق أبنية المجتمع آنذاك، أو بطبيعة الظروف السياسية، أو الموقف الوجودي أو الروحي لأبناء الأمة الإسلامية في ذلك العهد، بيد أننا نود أن نؤكد -هنا- أن العناية بالشكل ليست مدعاة للذم على إطلاقها[2].

إن الشكل لا ينفصل بحال عن المعنى، و أي تحسين له هو تحسين للمعنى، لذا فلا يمكن الزعم أن تلك الأبيات التي نتصور أن بها مبالغة في العناية بالشكل على حساب المعنى، كانت تقابل من معاصري ابن الفارض بصيحات الإعجاب و آيات التقدير[3] .

و من الواضح أن ابن الفرض في توجهه هذا لم يكن يوافق معايير عصره الفنية والجمالية فقط، بل هو يراعي بقدر أكبر مبادئ توجهه الصوفي الذي يعتمد على السماع الذي هو- في أقرب تعاريفه إلى العلمية- تلذذ حاسة السمع بإدراك ما هي به مخصوصة، لوجود ما يستلذ به في

(1) بتصرف/رمضان صادق، شعر عمر ابن الفارض، م .س، ص 55

(2) بتصرف/المرجع نفسه ص 65

(3) بتصرف/المرجع نفسه ص 65

مدركاتها، ثمرته الوجد الذي هو حالة في القلب تؤدي إلى تحريك الأطراف و مجموع الجسد بمجرد الاضطراب،أو بالتصفيق و الرقص.[1]

فالسماع -في السياق الوظيفي- هو المعادل الملفوظ للإنتاج المنظوم في التجربة الشعرية لأهل التصوف .... قامت وظيفته على الجانب الصوتي، أي على الإيقاع الذي هو وراء الحُسن، فالأصوات الجميلة يستلذ سماعها متى كانت موزونة، بين مطالعها و مقاطعها مناسبة ظاهرة أو خفية، و ليس في أدبياتهم ما يشير إلى أي نوع من التردد في ذلك، فالصريح من النصوص أن الصوت خيار ثابت في تقاليد الصوفية...... إلا أن الأمر لا يتعلق بفهم المعاني، لأن تأثير الصوت خاصة سيكولوجية تتجاوز الإدراك[2]

فلحساسية المزاج الصوفي، و وقوعه تحت تأثير الأصوات الموزونة الجميلة دخل واضح في الاستعمال المكثف للجناس من طرف ابن الفارض، إضافة إلى أن « الترجيع الصوتي الذي تقوم عليه كل موسيقى لهو في موسيقى الألفاظ أوضح مظهرا و أبلغ خطورة؛ ذلك أنه يتصل باللفظ أي بالإطار الصوتي الذي يمثل الوحدة الدلالية الدنيا و في اللفظ تبدأ عملية التفاعل بين الدلالة اللغوية و الدلالة السياقية»[3]

2-التـــرصيـــــــــع

و هو أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به، أو من جنس واحد في التصريف، أو هو أن يكون حشو البيت مسجوعا، و أصله من قولهم -رصعت العقد- إذا فصلته[4] .

والترصيع في الشعر كالسجع في النثر، وهو من حيث الوزن ثلاثة أقسام: المتوازي، المطرف، المتوازن، وقد تقلبت هذه التسميات تقلبات كثيرة من حيث الحد، ومن حيث الزيادة والنقصان في بعض أقسامها حتى استقر بها الحال على هذه الصورة، و قد استعمل ابن الفارض في يائيته الترصيع بأقسامه الثلاثة استعمالا واعيا بدوره الفعال في التأثير في نفوس السامعين سواء كانوا حاضرين أو كانوا غائبين.

أ- المتوازي:

وهو من أشرف الأقسام، وهو أن تتفق فيه الكلمات في الوزن والروي، يحمل خصائص صوتية وبلاغية تؤدي إلى إثراء الصياغة الشعرية بنغمات نفسية أخاذة، و إيقاع عذب يقر العين

(1) بتصرف/ياسين بن عبيد، الشعر الصوفي الجزائري -المفاهيم والانجازات- منشورات الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007
(2) بتصرف/المرجع نفسه ص 73
(3) الطرابلسي، ص 73
(4) بتصرف/رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها، ص 92

جمالا، و الأذن بيانا؛ فيبعث في النفس السكينة و الطمانينة.(1)

و من أبيات اليائية التي عبرت عن ذلك:

1- سائق **الأظعان** يطوي البيد طي ... منعما عرّج على **كثبان** طي

11-**جامحا** إن سيم صبرا عنكم ... وعليكم **جانحا** لم يتأي

16-فكأي من **أسى** أعيا **الإسا** ... نال لو يعنيه قولي وكأي

17-رائيا إنكسار ضرّ مسه ... حذر **التعنيف** في **تعريف** ري

20- وهوى **الغادة**، عمري، **عادة** ... يجلب الشيب إلى الشاب الأحي

24-عجبا في **الحرب** أدعى باسلا ... ولها مستبسلا في **الحب**، كي

96- ليت شعري، هل **كفى** ما قد جرى ... مذ جرى ما قد **كفى** من مقلتي

102- **شام** من **سام** بطرف ساهر ... طيفك الصبح بألحاظ عمي

التوازن بين الكلمات القرائن

- الأظعان// كثبان ← فعلان// فعلان
- جامحا// جانحا ← فاعل// فاعل
- أسى// إسى ← فعَل // فعل
- التعنيف// تعريف ← تفعيل// تفعيل
- الغادة// العادة ← فعْلة // فعلة
- الحرب // الحب ← فعل// فعل
- كفى // جرى ، جرى // كفى ← فعل // فعل
- شام// سَامَ ← فعل // فعل

ما يميز هذه الكلمات هو غلبة المقاطع الطويلة المفتوحة في بنيتها. منها المغرقة في الطول مثل (عان) و (بان) و (نيف) و (ريف) و (شام) و (سام)، و منها الطويلة مثل: (جا) و (جا) و (سى) و (غا) و (عا) و (فى) و (رى) و هذه المقاطع الطويلة المفتوحة تتلاءم مع طبيعة الموضوع الذي تعبر عنه هذه الأبيات، ذلك أنها تصف معاناة الشاعر و تباريحه جراء البعد عن محبوبه، فهذا الطول في المقاطع لا يخلو من نبرة الأنين و التوجع، كما لا يخلو من نداء الحبيب و مناجاته رجاء إيقاظ مشاعر الرحمة و الرأفة عنده التي تدفعه لتبديل البعد بالقرب الذي يتمناه الشاعر.

ب-المطرف:

نعني بهذا الوجه البلاغي اتفاق كلمتي القرينتين في الروي لا في الوزن، و هو وسيلة من وسائل الإبلاغ تنشط المتلقي، و تحدث لديه لذة الارتياح و الانشراح، فتنقل السامع من حالة إلى حالة

(1) بتصرف/ رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها، ص 93

أخرى دون الشعور بالسأم والضجر، إذ المتلقي الذي اعتاد سماع التوازي يجد الأمر في فن التطريف مختلفا من حيث العدول عن الوزن والاكتفاء بالروي فقط، و في هذا شد للانتباه و ربط للمتلقي بالخطاب الشعري، وذلك يعني أن التطريف له من الحسن و الأهمية ما لفن التوازي، فهو إلى جانب –ما ذكرنا–، يضفي على الإيقاع لحنا عذبا، و نغما موحيا مؤثرا[1].

ومن الأبيات التي ورد فيها التطريف:

4- قل تركت الصب فيكم شبحا	**ماله** مما **براه** الشوق فيْ
16-فكأي من **أسى** **أعيا** الإسا	نال لو يعنيه قولي و كأيْ
17-رائيا **إنكار** ضرٌ مسَّه	**حذرَ** التعنيف في تعريف ريْ
18-و الذي **أرويه** عن ظاهر ما	**باطني** **يزويه** عن **علمي** زيْ
19-يا أهيل الود أنّى **تنكروني**	كهلا بعد **عرفاني** فتيْ
22- و **متى** أشك جراحا بالحشا	زيد **بالشكوى** إليها الجرح كيْ
23-عين **حسادي** **عليها** **لي** كوت	لا **تعدّاها** ألم الكي كيْ
24-عجبا في الحرب أدعى **باسلا**	ولها **مستبسلا** في الحب كيْ
25-هل **سمعتم** أو **رأيتم** أسدا	صاده لحظ مهاة أو ظبيْ
26-**سهم** شهم القوم أشوى و شوى	**سهم** **ألحاظكم** أحشايَ شي

اتفاق كلمات القرائن في الروي دون الوزن:

- ماله ≠ براهُ
- أسى ≠ أعيا
- إنكار ≠ حذرَ
- أرويه ≠ يزويه، باطني ≠ علميْ
- تنكروني ≠ عرفاني
- متى ≠ الشكوى
- حسادي ≠ ليْ ≠ كيْ ، عليها ≠ تعداها
- باسلا ≠ مستبسلا
- سمعتم ≠ رأيتم
- سهم ≠ ألحاظكم

تظهر هذه المقابلة بين الكلمات القرائن في الأبيات عن اختلافها في الوزن واتفاقها في الروي و«خاصية الاتفاق والاختلاف من حيث هي مفهوم لساني قد أسهمت في تفجير شعرية الخطاب الشعري، لأن حسن إسقاط محور الاختيار على محور التأليف هو الذي أكسب هذه الصياغة الشعرية

(1) بتصرف/رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها، ص 95

جمالها، و لطفها، و هو الذي ساهم في استحداث الإيقاع العذب»[1].

ج- المتوازن

وهو أن يراعي في مقاطع الكلام الوزن، والتوازن بمفهومه البلاغي هو قسم من أقسام التصريع، يتحقق به التنوع الإيقاعي والدلالي، ذلك أنه إن كان التوازي توافق أعجاز القرائن في الوزن والروي. وإن كان التطريف اتفاقا في الروي دون الوزن، فإن التوازن هو اتفاق في الوزن دون الروي. إن هذه المراوحة بين هذه الضروب -إن سلمت من الاستكراه- تنشئ عنصر المفاجأة و توقظ النفس، وتحرك المشاعر، لأن الانتقال من التوازي إلى التطريف إلى التوازن -أو العكس- أقرب إلى النفس والذوق من الرتابة الإيقاعية، لترديد الصوت الواحد[1].

و من الأبيات التي استعمل فيها ابن الفارض التوازن:

4-قــل تركــت **الصــب** فــيكم شــبحا — مالـــه ممـــا بـــراه **الشـــوق** فـــيْ
5-**خافيـــا** عـــن **عائـــد** لاح كمـــا — لاح فـــي برديـــه، بعـــد النشـــر طـــيْ
18-و الـــذي أرويـــه عـــن **ظـــاهر** مـــا — **بـــاطني** يزويـــه عـــن علمـــي زيْ
27-**وضـــع** الآســـي بصـــدري كفـــه — **قـــال**: مـــا لـــي حيلـــة فـــي ذا الهُـــوَيْ
30-أوعـــدوني أو عـــدوني وامطلـــوا — **حكـــم ديـــن** الحـــب **ديـــن** الحـــب لـــي
31-رجـــع **اللاحـــي** علـــيكم **آيســـا** — مـــن رشـــادي وكـــذلك العشـــق غـــيْ
32-أبعينـــه **عمـــى** عـــنكم كمـــا — **صـــمم** عـــن عذلـــه فـــي أذنـــيْ
35-و لمـــا يعـــذل عـــن لميـــاء **طـــوع** — هـــوىً فـــي **العـــذل** أعصـــى مـــن عُصـــي
38-ذابـــت **الـــروح** اشـــتياقا فهـــي بعـــد — نفـــاد **الـــدمع**، أجـــرى عبرتـــي
41-بل أســـيئوا فـــي **الهـــوى** أو أحســـنوا — كـــلّ شـــيء **حســـن** مـــنكم لـــديْ

المطابقة في الوزن دون الروي

- الصب // الشوق ————◄ فعل // فعل.
- خافيا // عائد ————◄ فاعل // فاعل.
- ظاهر // باطن ————◄ فاعل // فاعل.
- وضع // قال ————◄ فعل // فعل.
- حكم // دين ————◄ فعل // فعل.
- لاحي // آئس ————◄ فاعل // فاعل.
- عمى // صمم ————◄ فعل // فعل.

(1) المرجع نفسه، ص96

(2) بتصرف/ المرجع نفسه، ص 96-97

- طوع // عذل ← فعل // فعل.
- الروح // الدمع ← الفعل // الفعل.
- أسيئوا // أحسنوا ← افعلوا // افعلوا.
- الهوى // حَسَن ← فعل // فعل.

3-التـــدويـــــــر:

يتمثل التدوير في إزالة الحاجز الجزئي الذي يقوم بين الشطرين من البيت، واخراج البيت في قالب واحد، يصل بين صدره وعجزه لفظ مشترك بينهما، فالتدوير يلغي الثنائية الجزئية في البيت ويخضع البيت لوحدة متماسكة الأجزاء(1) .

وتقع يائية ابن الفارض في مئة وواحد و خمسون (151) بيتا، منها خمس وعشرون (25) بيتا مدورا، و هو ما يقارب سدس القصيدة أي 6/1 من القصيدة أي مايعادل 16.55 %. والأبيات المدورة في القصيدة هي: 2-19-35-38-45-49-69-71-72-80-104-105-107-109-111-112-114-116-123-130-132-133-134-135-136.

وإذا تأملنا مواقع التدوير في القصيدة فإن النسبة الأكبر منه جاءت في الثلث الأخير منها -أي في الأبيات من 100 إلى 151- حيث وردت 15 حالة تدوير في 51 بيت وهو ما يمثل نسبة 30 % من أبيات هذا الثلث، ويمثل أيضا نسبة 60% من مجموع حالات التدوير في القصيدة كلها.

في حين وردت عشر حالات تدوير في مائة بيت الأولى -أي من 1 إلى 100- وهو ما يمثل نسبة 10%من مجموع الأبيات، ويمثل أيضا نسبة 40 % من مجموع حالات التدوير في القصيدة.

ومن أبيات الثلث الأخير التي ورد فيها التدوير قوله:

130-عـــيس حـــاجي البيت،حـــاجي لـــو **أمَكْـــ** كَـــنُ أن أضـــوي، إلـــى رحلِـــكَ ضـــيْ
132-فـــزت بالمســـعى الـــذي أقعـــدت **عنــــ** ـــــه وعاويـــك لـــه، دونـــي، عـــيْ
133-ســـيئ بـــي إن فـــاتني مـــن فـــاتني **الــــ** **خبت**، ما جبت مـــا جبـــت إليـــه السّـــيّ طـــي
134-حـــاظري، مـــن حـــاظري مرمـــاك، **بـــا** **دي** قضـــاء لا اختيـــار لـــيَ شـــيْ
135-لا بـــرى جـــدب البـــرى جســـمك و **اغـــ** **تضـــتِ**، مـــن جـــدب الـــرى والنـــأي، بـــيْ
136-خففـــي الـــوطء، ففـــي الخيـــف **سلمـــ** تِ علـــى غيـــر فـــؤاد لـــم تطـــي

(1) بتصرف/الطرابلسي،الأسلوب في الشوقيات، ص 85

لقد ظهر جليا كثافة ظاهرة التدوير في الثلث الأخير من القصيدة مقارنة بثلثيها الآخرين، وهذا الثلث معلوم أنه يمثل نهاية القصيدة، ومن هنا تنتج لدينا ظاهرتين لغويتين هما:

نهاية القصيدة ←———— كثافة التدوير

و إذا كانت القصيدة تتحدث عن رحلة الشاعر نحو محبوبه، فان نهاية هذه القصيدة تستلزم بالضرورة نهاية هذه الرحلة، وعلى هذا يمكن القول أن: نهاية القصيدة = نهاية الرحلة؛ ومن هنا نقول أيضا أن: نهاية الرحلة ←———— كثافة التدوير.

و السؤال هو: كثافة التدوير =؟

نعلم من تعريف التدوير أنه إخراج للبيت في قالب واحد، وأنه يخضع البيت لوحدة متماسكة ومتصلة الأجزاء، ونعلم أن رحلة ابن الفارض غايتها تحقيق الاتحاد و الاتصال بالمحبوب؛ إذن فاتصال الأبيات و تماسكها يوازي اتصال و اتحاد ابن الفارض مع محبوبه.

و من هنا نقول أن: كثافة التدوير = حدوث الاتحاد و الحلول

و مما سبق يصبح لدينا ما يلي:

نهاية القصيدة ←———— كثافة التدوير

نهاية القصيدة = نهاية الرحلة

كثافة التدوير = حدوث الاتحاد و الحلول

بالتعويض نجد أن: نهاية الرحلة ←———— حدوث الاتحاد و الحلول

4-الطـبـــــاق والـــمـــقــــابلــــــة:

استقر عند منظري علم البلاغة من العرب أن الطباق والمقابلة من المحسنات المعنوية الداخلة في باب البديع، وأن الطباق هو الجمع بين اللفظ وضده في الكلام وأن المقابلة هي الجمع بين أكثر من ضدين أو الجمع بين معنيين متضادين في الكلام ....رغم أن هاتين الظاهرتين الأسلوبيتين لا تختلفان في الحقيقة إلا في درجة المدى والعمق[1]، وبناء على ما سبق يميل محمد الهادي الطرابلسي إلى استخدام مصطلح المقابلة كمصطلح دال على الطباق و المقابلة معا، و هو ما سنتبعه في هذا البحث، ومن أهم أنماط المقابلة في يائية ابن الفارض:

أ- المقابلة اللغوية:

المقابلة اللغوية هي التي تكون فيها علاقات المتقابلين اختيارية، أي تلك التي تتمثل في استعمال لفظين متضادين بحكم الوضع اللغوي لا يشترك معهما في ذلك ثالث. وفي هذا النوع من المقابلة – أي اللغوية – يستسلم الشاعر لضغط المعجم المشترك على إمكانيات التصرف الخاصة

(1) بتصرف/الطرابلسي، المرجع السابق، ص 95

وإرسال الكلام، فيصغر بذلك حظه من التفنن فيه و يعظم شأنه في استغلال الرصيد اللغوي العام.[1] ونذكر من هذا النمط:

- **المقابلة بين الأسماء:**

من ذلك المقابلة بين "النشر" و "الطي" في قوله :

5-خافيـــا عـــن عائـــد لاح كمـــا لاح فـــي برديـــه بعـــد **النشـــر طـــيّ**

و منها أيضا المقابلة بين "إنكار" و "تعريف" في قوله:

17- رائيـــا **إنكـــار** ضـــر مســـه حـــذر التعنيـــف فـــي **تعريـــف** ريّ

و كذلك المقابلة بين "الظاهر" و " الباطن" في قوله:

18-والـــذي أرويـــه عـــن **ظـــاهر** مـــا **بـــاطني** يزويـــه عـــن علمـــي زيّ

وفي هذا البيت تظهر مقابلة أخرى أيضا بين "أرويه" و"يزويه" فـ"أرويه" هنا تعني الإفشاء والإفصاح والإظهار، في حين أن "يزويه" تعني يطويه ويخفيه، لكنها مقابلة بين فعل وفعل. و قد ورد هذا النمط من المقابلة اللغوية في القصيدة في حوالي 29 موضع، والجدول التالي يوضح هذه المقابلات و مواضعها.

رقم البيت	المقابلة	رقم البيت	المقابلة	رقم البيت	المقابلة
5	النشر ≠ طي	24	باسلا ≠ كيّ	75	مر ≠ حلي
6	الحي ≠ ليّ	28	مبردا ≠حرا	85	معافى ≠ البلوي
10	غريب ≠ الأوطان	29	السقم ≠ دُوي	88	السام ≠ حيا
11	جامحا ≠ جانحا	31	رشادي ≠ غي	89	البقاء≠بذل النفس
13	إحياء ≠ طيّ	35	طوع ≠ أعصي	90	بسط ≠ قبض
16	أسى ≠ إسى	59	يقظة ≠ كُري	91	تعذيب≠ عذب
7	إنكار ≠ تعريف	68	أنسها ≠ وحشة	98	أعظم ≠ أصغر
18	ظاهر ≠ باطن	68	صلاح ≠ غي	107	قديم ≠ حديث
19	كهلا ≠ فتيّ	79	عبدا ≠ حرا	117	الميت ≠ حيّ
20	الشيب ≠ الشاب	83	سخطي ≠ الرضى		

إن هذا التضاد بين الأسماء يغني بنية القصيدة، كما أن هذا التضاد بين علامات تدل على الثبات والاستقرار-أي الأسماء- يخلق نوعا من التوتر في ذهن المتلقي، جراء ما يتولد عن هذا التضاد من الإحساس بالتناقض وعدم التوافق، وبالتالي فهذا التوتر يحتم على المتلقي تنشيط ذهنه؛ لمحاولة فهم الدلالات المختفية وراء هذا التضاد وهذا التناقض؛ سعيا منه لخلق توافق وانسجام ترتاح له نفسه و لعل هذا أحد الأسباب التي دفعت ابن الفارض لاستعمال هذا النوع من المقابلة بكثافة.

(1) بتصرف/ الطرابلسي، المرجع السابق، ص 98

- **المقابلة بين الفعل و الفعل**

من ذلك التضاد بين "جاد" و "ضنّ" في قوله:

9- مسبلا للنأي طرفا **جاد**، إن **ضنّ** نوء الطرف إذ يسقط خي

و تتجسد المقابلة في هذا البيت عبر الثنائية الضدية من الفعلين الماضيين جاد / ضنّ فـ: جاد هنا من الجود بمعنى الكرم، و ضنّ: بمعنى بخلَ.

و منها أيضا المقابلة بين " يهدي" و "ضل" في قوله:

34- ظلّ **يهدي** لي هذى في زعمه **ضلّ** كم يهذي و لا يصغي لغيْ

تتجسد المقابلة هنا: بين الفعل المضارع "يهدي" والفعل الماضي "ضلّ"؛ فالشاعر باستعماله للفعل المضارع يوحي بأن هذا الفعل مستمر ومتجدد، وهو ما يدل على أن فعل توجيه النصح الذي يؤديه "الآخر" يتكرر دون ملل أو كلل، في حين أن هذا التكرار من "الآخر" يقابل بموقف ثابت راسخ غير قابل للتغيير، و هذا ما يوحي به الفعل الماضي "ضلّ" الذي استخدمه الشاعر.

وهذا الموقف الثابت عند "الأنا" –أي أنا الشاعر– يتمثل في قناعتين تختفيان وراء العلامة "ضل" وهما:

- قناعة الشاعر بأن حبه و هيامه بمحبوبه رشاد و صلاح لن يحيد عنه أو يبدله.
- قناعة الشاعر أن "الآخر" الناصح إنما هو ضال غافل لا يعرف حقائق الأمور.

و منها المقابلة بين "أسيئوا" و " أحسنوا" في قوله:

41- بل **أسيئوا** في الهوى أو **أحسنوا** كل شيء حسن منكم لديْ

في هذا البيت وقعت المقابلة بين فعلي الأمر "أسيئوا" و"أحسنوا"، وقد جاءا بصيغة الأمر الصريحة، وهذا يدل على أن الأمر موجه لمخاطب حاضر يستحيل أن يكون غائب، وهذه إيحاءة واضحة من ابن الفارض على أن محبوبه الذي يخاطبه حاضر وليس غائبا، لكن هذا الحضور قيده ابن الفارض بحالة معينة أو ظرف معين وهو "في الهوى" ولا بد أن غياب هذه الحالة سيغيب الحضور.

بحضور الحالة "في الهوى" يحضر الحدثان "أسيئوا" "أحسنوا" فالملاحظ أن الحدثان متقابلان: حدث ايجابي (أحسنوا)/ حدث سلبي (أسيئوا) أي أن أحسنوا (+) ، أسيئوا (–). فإذا أضفنا "في الهوى" تبقى: أحسنوا (+) في الهوى أسيئوا (–)، لكن ابن الفارض يريد أن يكون كلا الحدثين ايجابي (+) (+) فأدخل أداة التخيير "أو" لكنه وظفها بمعنى المساواة، فأصبح أحسنوا (+) في الهوى أو أسيئوا (+).

لقد ورد هذا النمط من المقابلة بين الفعل و الفعل في 14 موضع من القصيدة، موضحة في الجدول الموالي:

رقم البيت	المقابلة	رقم البيت	المقابلة
9	جاد ≠ ضنّ	57	ولت ≠ تجلت
16	أعيا ≠ نال	64	أمحلت ≠ حلت
18	أرويه ≠ يزويه	83	أقصى ≠ أدن
30	أوعدوني ≠ عدوني	75	كنت ≠ لا كنت
34	يهدي ≠ ضلّ	97	تبك ≠ ثبّي
41	أسيئوا ≠ أحسنوا	104	اجمعوا ≠ فرّق
49	أوضحت ≠ باينت	114	ذوى ≠ أينع

- **التقابل بين صيغتي الاسم و الفعل**

وهو نوع من التضاد التضافري بين صيغتي الاسم والفعل، يولد نوع من الصراع المتواتر والجدلية الديناميكية والحركة المتحولة في بنية النص بين الثنائيات المتضادة، ويهدف هذا النوع من التضاد إلى استدعاء العلاقات المتضادة، وتعميقها وتخصيبها، وتحويل حركتها إلى شبكة مفتوحة من الثنائيات التي تدخل عالم التناقض والمفارقة إلى النص، إذ تقيم جدلا بين العلاقات التي تخرج عن مداها الضيق إلى أبعاد دلالية لا حصر لها[1] .

و من بين حالات هذا النمط من المقابلة الواردة في القصيدة، ذلك التضاد بين الاسم "خافيا" و الفعل الماضي "لاح" في قوله:

5-**خافيــا** عـــن عائـــد **لاح** كمـــا **لاح** فـــي برديــه بعـــد النشـــر طـــي

و هنا تتضافر دلالة الاسم مع دلالة الفعل لا براز المعنى العام الذي أراده الشاعر، نجد:

خافيا=اسم+ يحمل دلالة الثبات و الاستقرار + يعني الاختفاء و عدم الظهور+ على وزن "فاعل" من "خفى" أي اسم فاعل.

لاح=فعل+ يحمل دلالة التغير و التحول لكنه فعل ماضي + يعني الظهور بشكل غير واضح.

و من هذا التحليل يمكن استخلاص النتائج التالية:

- الخفاء دائم و مستمر عند الشاعر.

- إن ظهور الشاعر بشكل غير واضح حدث يحتمل التغير والتحول، وهذا ما يدل عليه كون الفعل (لاح) ماضي، فكأن الشاعر يقول بأنه لاح في الماضي ويحتمل أن لا يلوح في المستقبل، كما أن ورود "خافيا" بصيغة اسم الفاعل لا يدل على أن الشاعر أحدث حدث الاختفاء بنفسه، بل

(1) بتصرف/عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتاب العرب -دمشق -سوريا، 2005 ص 54

يدل على أن حدث الاختفاء وقع له بفعل الشوق والصبابة.ومما سبق يتبين لنا مدى فعالية المقابلة بين الاسم و الفعل في تجلية الدلالة الشعرية.

وقد ورد هذا النمط من المقابلة في عدة مواضع من القصيدة يوضحها الجدول الموالي:

رقم البيت	المقابلة	رقم البيت	المقابلة
5	خافيا ≠ لاح	106	سرّ ≠ أعلن
10	نازح ≠ يعطفه	107	مظهر ≠ أخفي
12	نشر ≠ طاوي	110	صارمي ≠ أحكمت
19	تنكروني ≠ عرفاني	113	قربوا ≠ البعد
63	عمى ≠ نظرته	128	ناشدتكم ≠ عيْ
83	قضى ≠ حيْ		

ب-المقابلــة السيــاقيــة:

تسمى سياقية كل مقابلة كانت علاقة المتقابلين فيها توزيعية فتقابل الشقين في هذا النوع ليس مرجعه إلى الوضع اللغوي و إنما إلى أسلوب الشاعر وحده، فالشاعر في إخراج المقابلة السياقية لا يخضع لضغط المعجم المشترك بقدر ما يستجيب لملكته الخاصة في الخلق الفني. ففي هذا الأسلوب تقدر جهوده و تقاس عبقريته[1].

والشعر الصوفي، نوع من النسج الفني الذي تكثر فيه التقابلات وتشيع فيه التناقضات التي تخلخل أبنية المنطق؛ ولهذا ما يبرره على صعيد التجربة الصوفية ذاتها، ذلك أنه إذا كان التوحد والتقارب غرضا من أغراض الصوفية، وإذا كان تلاحم الموجودات وإدراك سريان روح الموجد في كل جزئيات الوجود وعناصره من أهم ما يؤمن به الصوفية؛ فإن الأحوال التي تعتري الصوفي متناقضة بعض التناقض فيما نضن، فهو دائما بين سكر وصحو، أو بين قبض و بسط، وهو مع محبوبه بين وصل وقطع، وهو دائما بين تتيم بجمال المحبوب وإقبال عليه، وهيبة من قوته ورهبة من جلاله، وهو ومحبوبه والوجود قاطبة بين جمع وفرق[2].

ولهذا فليس غريبا أن نجد كثافة في استعمال ابن الفارض للتقابلات الناتجة عن السياق فهي نوع من التقابل«تقتضيه طبيعة التجربة الصوفية وتفرضه تلك الضدية الراسخة بين مصطلحات الصوفية»[3].

- **سياق التقابل بين الحياة و الموت**

مما لا شك فيه أن الحياة والموت مفهومان متضادان لا يوجد أحدهما إلا بارتفاع الآخر، لكنهما

(1) بتصرف/الطرابلسي، المرجع السابق،ص 102

(2) بتصرف/رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض،ص 67

(3) بتصرف/المرجع السابق، ص 68

في المنطق العرفاني يكتسبان دلالات أخرى، فالموت عند العرفاء موت اختياري يرضاه الصوفي لنفسه، بل يتمناه لها في كثير من الأحيان و مفهوم الموت عند الصوفية هو إفناء النفس لإرضاء المحبوب، وإذا كان الموت عند العامة هو مآل الحياة ونهايتها، فإن الموت عند العرفاء هو الوصيد إلى الحياة الحقيقية والسبيل المؤدي إلى النعيم الدائم، ولذا كثيرا ما نجد الصوفي راغبا في الموت ساعيا إليه لأنه من الموت تبدأ الحياة.(1) فالموت «عند أكثر الطائفة هو عبارة عن انقطاع اللطيفة الروحانية المسماة بالروح الإلهي، و بالنفس الناطقة عن الاشتغال بالملاذ البدنية؛ لإقبالها على حضرات القرب من الجانب الأقدس، و في هذا الموت حياتها المشار إلى ذلك بقول أفلوطين: "مت بالإرادة تحيا بالطبيعة"»(2).

و من أبيات اليائية التي ورد فيها التقابل بين الموت و الحياة قوله:

83- فالقضـــا مـــا بـــين سُـــخطي و الرضـــى   مـــن لـــه أقـــصِ قضـــى أو أدن حـــيّ

ابن الفارض في هذا البيت يصور لنا حوارا دار بينه و بين محبوبه الذي يخبره أن الموت بين سخطه و رضاه.

فابن الفارض في هذا البيت يربط مفهومي الموت و الحياة بعلاقة مباشرة بالحبيب، تقوم على معطيات و شروط خاصة يحددها ابن الفارض على لسان حبيبه، فيصبح الحبيب هو الأصل الذي تتفرع منه الموت و الحياة، و من هنا يمكننا أن نمثل البيت كما يلي:

الحبيب ← الموت = [+ سخط] ، [+ أقص]

الحبيب ← الحياة = [+ الرضي]، [+ أدن]

فنظرة ابن الفارض لمفهومي الموت و الحياة تعترف بالتضاد بين المفهومين، و من سياق البيت نفهم أن مفهوم الحياة يحمل معه دلالة الإيجاب(+) و مفهوم الموت يحمل معه دلالة السلب (−) و هذه الدلالات مبنية على تحليل تركيب المفهومين إلى ثنائيات ضدية حيث أن:

الموت / الحياة = السخط/ الرضى + الإقصاء / الدنو

و إذا عرفنا أن الإقصاء = البعد و الدنو = القرب ، تصبح:

الموت / الحياة = السخط/ الرضى + البعد / القرب

فـ: الموت = السخط (−)/ البعد (−) = (−)

و: الحياة = الرضى (+)/ القرب (+) = (+)

لكن إذا رجعنا إلى مفهوم الموت عند الصوفية نجد أن:

(1) بتصرف/المرجع نفسه، ص 69
(2) القاشاني، لطائف الإعلام، ص 438

الموت = انقطاع الروح + انقطاع العمل البدني + القرب من الجناب الأقدس أي أن:

الموت = [- الروح]، [- العمل] ، [+ القرب]

فإذا قمنا بالمقارنة بين مفهوم الموت في البيت و المفهوم الصوفي للموت لاستخراج العوامل المشتركة بينهما سنجد ما يلي:

الموت في البيت = [+ السخط] ، [+ البعد]

الموت الصوفي = [- الروح] ، [- العمل] ، [+ القرب]

فنلاحظ أن لا شيء مشترك بين المفهومين فإذا قارنا بين مفهوم الحياة في البيت و مفهوم الموت الصوفي نجد:

الموت الصوفي = [- الروح] ، [- العمل] ، [+ القرب]

الحياة = [+ الرضى] ، [+ القرب]

فالعامل المشترك بين المفهومين هو [+ القرب] فتصبح العلاقة كما يلي:

الحياة = [+ الرضى] /[+ القرب]

الموت = [- الروح] ، [- العمل] / [+ القرب]

فيظهر لدينا الاختلاف بين الطرفين الأولين من الثنائيتين

فما هي علاقة [- الروح] و [- العمل] بـ [+ الرضى] ؟

يزول هذا الالتباس إذا عرفنا أن تحقيق الرضى لا يكون إلا ببذل الروح و بذل العمل، فتصبح علامة (-) هنا تدل على البذل أي المجاهدة و العطاء من طرف المريد، فيكون بذلك:

الرضى = بذل الروح + بذل العمل ⟸⟹ [- الروح] + [- العمل]

و من هنا تتحول الموت بالمفهوم الصوفي إلى حياة بمفهوم البيت. ذلك أن الحياة بالمفهوم الفارضي في البيت تتحقق بالقرب، و الموت بالمفهوم الصوفي تحقق القرب إلى الجناب الأقدس، إذن فالحياة بالمفهوم الفارضي هي الحياة الحقيقية التي لا يصلها إلا العارفون، و الموت بالمفهوم الصوفي ما هو إلا وسيلة لتحقيق الحياة الحقيقية.

و من الأبيات أيضا التي يظهر فيها التقابل بين الموت و الحياة قوله:

87- كـم قتيـل مـن قبيـل مالـه قـود فـي حبنـا مـن كـل حـيْ

فايهام التضاد في هذا البيت قائم بين "قتيل" و"حي" وهو ليس تضادا لأن دلالة "حي" فيه منصرفة إلى المكان،ولا شك أن هذه الظاهرة تكتسب جمالها مما تحدثه في ذهن المتلقي من مفارقة مع المتوقع ومخالفة للانطباع الأول المتعجل(1)، وهذا البيت هوأيضا امتداد لحوارالشاعر مع الحبيب،

(1) بتصرف/رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض، ص 71

يواصل ابن الفارض من خلاله و من خلال الأبيات اللاحقة شرح معنى الموت و الحياة حيث يقول على لسان "الحبيب":

88- بـــاب وصـــلي الســـأم مـــن ســـبل الضـــنى منـــه لـــي مـــا دمـــت حيـــا لـــم تُبَـــيْ

89- فـــإن اســـتغنيت عـــن عـــز البقـــا فـــإلى وصـــلي يبـــذل الـــنفس تَهَـــيْ

90- قلـــت:روحـــي إن تـــري بســـطك فـــي قبضـــها عشـــتُ فـــرأي أن تـــريْ

92- إن تشـــــي راضــــية قتلـــــي جــــوى في الهـــوى حســـبي افتخـــارا أن تشـــيْ

فإذا تتبعنا معنى الموت في هذه الأبيات نجد:

88- أن الموت وسيلة لتحقيق الوصال مع الحبيب.

89- أن الموت هو استغناء عن البقاء و وصل للحبيب.

90- أن الموت وسيلة يتحقق بها إسعاد الحبيب.

92- أن الموت بمشيئة الحبيب هو غاية السعادة والافتخار.

فالموت بهذه المعاني يحقق السعادة للحبيب و للمريد معا، و من هنا يقرر ابن الفارض أن الموت أو الحياة ليس أيا منهما غاية أو هدف في حد ذاته، إنما الغاية هي تحقيق سعادة الحبيب ورضاه وبالتالي يتحقق القرب منه للمريد و بالقرب تتحقق السعادة للمريد أيضا.

لقد أقام ابن الفارض في شعره صورة فريدة لمفهوم الحياة والموت، أفاد في تقديمها مما يتعاطاه الصوفية فيما بينهم من دلالات، كما اعتمد على منطق الشعر في انطلاقه و حريته و قدرته على التفلت من أسر المنطق التقليدي[1].

- **سياق التقابل بين الظاهر و الباطن**

إذا كان التقابل بين الحياة و الموت يرتبط على نحو من الأنحاء بقضايا أنطولوجية، فإن التقابل بين الظاهر والباطن يرتبط فيما نظن بالمنظور الإبستمولوجي العرفاني. فقد أفضى إيمان الصوفية بالطبيعة الإشرافية للمعرفة و اقتناعهم بأن المعرفة الحقة فردية التحقق تتم للعارف بعد مجاهدات شاقة و رياضات مرهقة، إلى تزكية بعض المفاهيم الخاصة التي تتوافق مع هذا المنظور المعرفي، من هذه المفاهيم مفهوم الظاهر والباطن، فالصوفية يؤمنون بأن للشرع و النصوص الدينية ظاهرا وباطنا، و بأن العامة لا يدركون من تلك النصوص سوى ظاهرها و حسب وأنهم هم وحدهم –أي الصوفية– الذين خصوا بمعرفة باطن النصوص تماما كما خص الصوفي بمعرفة الحقائق الجوهرية في الوجود.[2] و هذه المعرفة الباطنية و هذا الاختصاص بالحقائق الجوهرية لا

(1) بتصرف/المرجع نفسه ص 71

(2) بتصرف/رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض، ص 72

يأتيان إلا عن طريق خاص بهم في تلقي المعرفة وهو الكشف. وهذا الكشف لا يحصل إلا بالرياضة، يقول ابن خلدون: «إن هذه المجاهدة والخلوة والذكر -وهي ما يعرف عندهم بالرياضة- يتبعها غالبا كشف حجاب الحس، والإطلاع على عوالم من أمر الله، ليس لصاحب الحس إدراك شيء منها. والروح من تلك العوالم. و سبب هذا الكشف أن الروح إذا رجع عن الحس الظاهر إلى الباطن ضعفت أحوال الحس، و قويت أحوال الروح، و غلب سلطانه وتجدد نشوؤه، و أعان على ذلك الذكر، فإنه كغذاء لتنمية الروح، و لا يزال في نمو و تزيّد إلى أن يصير شهودا بعد أن كان علما.... فيتعرض حينئذ إلى المواهب الربانية و العلوم اللدنية و الفتح الإلهي....وهذا الكشف كثيرا ما يعرض لأهل المجاهدة فيدركون من حقائق الوجود ما لا يدرك سواهم»[1].

و من الأبيات التي ورد فيها التقابل بين الظاهر والباطن قوله:

18- و الذي أرويــه عــن ظــاهر مــا بـــاطني يزويــه عـــن علمـــي زَيْ

إن الثنائية الضدية بين الظاهر والباطن، تنحل حالما يتمكن الصوفي من تحقيق الاتحاد والوصول إلى حقائق الكون الجوهرية إلى بعد أحادي؛ شقاه الجوهر و المظهر، فيغدو الباطن أو الجوهر مآل الحقائق، و الظاهر هو المظهر المجلي لتلك الحقائق. و تظل تلك الثنائية محتفظة بطابعها الدياليكتيكي عندما تقصر بالصوفي رياضاته و مجاهداته على الوصول بالنفس إلى بساطتها الأولى التي تصبح معها مؤهلة لكي تنعكس عليها حقائق الكون الكبرى، و يبدو الظاهر حينئذ معوقا يحول دون تجلية ما طواه الباطن من معرفة و حقائق[2].

و من الأبيات التي توضح هذا التقابل قوله أيضا:

31- رجـــع اللاحـــي علـــيكم آيســـا مـــن رشـــادي و كـــذلك العشـــق غـــيْ

32- أبعينيـــه عمـــى عـــنكم كمـــا صـــمم عـــن عذلـــه فـــي أذنـــي

34- ظلّ يهــدي لــي هــدىً فــي زعمــه ضــلّ كــم يهــذي و لا أصـــغي لغـــيْ

لعل أبرز سمة تميز الثنائية ظاهر/باطن في النظام المعرفي الصوفي، هي سمة اختلاف المفاهيم بين العامي والصوفي العارف، بل هذا التخالف يصل إلى حد التضاد والتناقض، والمتأمل في بعض الوحدات اللغوية الواردة في هذه الأبيات يدرك ذلك:

<u>في البيت 31:</u> ورد التقابل بين رشادي ≠ غي، فإذا رجعنا إلى الدلالة المعجمية للكلمتين نجد أن: رشاد = هدى ≠ غي = ضلال. لكن الملاحظ في بنية البيت يجد أن (غي) جاءت متعلقة بـــ(العشق)

(1) عبد الرحمان بن خلدون، المقدمة، اعتناء أحمد الزعبي، دار الأرقم، بيروت -لبنان ص 519

(2) بتصرف/ رمضان صادق ، شعر عمر بن الفارض، ص 73

" العشق غي" و من هنا يمكننا أن نستنتج ببساطة أن:

الغي = العشق = الضلال

الرشاد = عدم العشق = الهدى

وهذه المفاهيم لهذه المصطلحات إنما تندرج ضمن السياق المعرفي للاحي العاذل لا ضمن السياق المعرفي لابن الفارض العارف.

في البيت 32: لا يبدو أن هناك تقابل على الأقل من الناحية اللغوية، لكننا سنحاول تتبع مفهوم كلمتي (العمى) و(الصمم) في هذا البيت:

عمى = عدم الرؤية ⟸ لكن العمى في هذا البيت مرتبط ب(عنكم) فقط، أي أنه عمى مقيد بوضعية خاصة.

صمم = عدم السمع ⟸ لكن الصمم في هذا البيت مرتبط بـــ (عن عذله) فقط، أي أنه صمم مقيد بوضعية خاصة.

إذن فكلا الحدثين (العمى،الصمم) ناتجان عن وضعية خاصة ، والسؤال هنا ما هي هذه الوضعية؟ تتضح الوضعية إذا نسبنا كل حدث منهما إلى صاحبه:

العمى: هو عمى اللاحي العاذل ← و العاذل لا يعرف حقائق الأمور وجواهرها، أي أن العاذل يمثل الظاهر.إذن يمكننا القول أن عمى العاذل ناتج عن وضعية خاصة وهي عدم معرفته بالباطن واكتفائه بالظاهر فقط.

و من هنا يمكننا تفسير قوله: عمى عنكم بـــ: عمى عن ما يختفي فيكم من حقائق باطنية.

الصمم: هو صمم العارف ← والعارف مطلع على حقائق الأمور و جواهرها، أي أن العارف يمثل الباطن. إذن يمكننا القول بأن صمم العارف ناتج عن وضعية خاصة وهي معرفته بالباطن، وهذه المعرفة الباطنية أدت به إلى الإطلاع على أمرين هامين جعلاه يختار أن يصم أذنيه عما يقول العاذل، و الأمران هما:

1- إطلاعه على حقائق المحبوب و محاسنه التي تجعله يستحق العشق.

2- إطلاعه على حقيقة أن اللاحي لا يعلم ما يعلمه العارف عن هذا المحبوب؛ وذلك بسبب جهل اللاحي بالحقائق و البواطن، و بالتالي فهو ينطلق في حديثه من جهل وهو بذلك لا يستحق أن يصغي إليه العارف.

ومما سبق يتضح جليا أن لفظي (العمى، الصمم) اكتسبا هذه الأبعاد الدلالية الخاصة انطلاقا من الثنائية التقابلية ظاهر/باطن ضمن النظام المعرفي الصوفي.

ومما سبق أيضا يبرز لنا مفهوم الرؤية في هذا البيت كالآتي:

رؤية العارف ←—— رؤية بواطن الأمور——← و هي رؤية حقيقية عند ابن الفارض.

رؤية العاذل ←—— رؤية ظواهر الأمور ←—— و هي العمى عند ابن الفارض.

فينتج لدينا هذا التضاد في مفهوم الرؤية:

رؤية العارف ←—— رؤية حقيقية.

رؤية العاذل ←—— عمى.

وهذا التضاد يتولد من اختلاف السياقين المعرفيين لكل من العارف (ابن الفارض) و العاذل حيث:

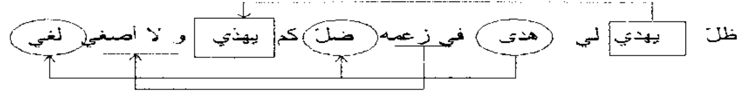
سياق العارف = [+ معرفة حقيقية]، [+ رؤية حقيقية]، [+ صمم اختياري] = الباطن

سياق الغاذل = [– معرفة حقيقية]، [–رؤية حقيقية]، [+ عمى إجباري] = الظاهر

البيت 34: البيت ينقسم إلى شطرين:

الشطر الأول: يتضح من خلاله موقف العاذل ومفاهيمه.

الشطر الثاني: يمثل موقف ابن الفارض (العارف) من هذه الفاهيم التي جاء بها العاذل.



فابن الفارض يعطينا شرحا باطنيا لمفاهيم ظاهرية:

يهدي (ظاهريا) = يهذي (باطنيا)

هدى (ظاهريا) = ضلال و غي (باطنيا)

في زعمه ←———— لا أصغي

فهذه التفاعلات ليست ناتجة عن المرجعية المعجمية للوحدات اللغوية، بل هي ناتجة عن المرجعية الثقافية المعرفية، لكل من العاذل والعارف، والجدول يشرح التضاد بين المفاهيم عند العاذل والعارف.

الكلمة	مفهومها عند العاذل (الظاهر)	مفهومها عند العارف (الباطن)
يهدي	يقدم النصائح الدالة على السبيل الصحيح و الصالح	يتكلم بكلام لا معنى له و لا فائدة منه
هدى	الرشاد و الصلاح	الهذيان و الضلال
في زعمه	العاذل يعتقد أن زعمه –أي كلامه– صواب و صحيح و صالح	لكن العارف يعتقد أن هذا الزعم باطل و غير صالح

إذن فالسياق الابستمولوجي الصوفي، الظاهر/ الباطن، ينتج لنا ثنائيات ظاهرها التوافق و التآلف و باطنها التضاد و التخالف.

و هناك أبيات أخرى في القصيدة تتجلى من خلالها الثنائية التقابلية الظاهر / الباطن و منها قوله:

78- و ادعنـــي، غيـــر دعـــيِّ عبـــدها   نعـــمَ مـــا أســـمو بـــه هـــذا الســـمي

79- إن تكـــن عبـــدا لهـــا، حقـــا تُعَـــد   خيِـــر حـــر، لـــم يشـــب دعـــواه لـــيْ

حيث يظهر جليا المفهوم الباطني لكلمة (عبد) عند ابن الفارض؛ إذ أصبحت العبودية للمحبوب رمز يدل على السمو وعلو القيمة، فأصبح من يحمل صفة (العبد) عند الشخص الظاهري، هو الحر الحقيقي الذي لا تشوب حريته أي شائبة عند ابن الفارض العارف.

5-المقاطع الصوتية:

لقد اختلف اللغويون المحدثون في تعريف المقطع، و لعل السبب في ذلك تعدد المذاهب و تباعد وجهات النظر، «وأيّا ما كان الاختلاف فالمقطع أصغر كتلة نطقية يمكن أن يقف عليها المتكلم وهذه الكتلة تطول و تقصر بحسب طبيعة المقطع نفسه، و بحسب النظام المقطعي للغة أيضا لأن لكل لغة نظامها المقطعي المتميز»(1).

و تنقسم المقاطع بالنظر إلى ما تنتهي به من الأصوات اللينة أو الساكنة إلى قسمين:(2)

الأول: مقطع مفتوح Open وهو الذي يفتح الفم حال النطق به لأنه ينتهي بصوت لين قصير وهي الحركات أو صوت لين طويل مثاله: (با) في (باع) مقطع مفتوح.

الثاني: مقطع مغلق Closed وهو الذي يغلق الفم حال النطق به لأنه ينتهي بصوت ساكن، مثل: (فتْ) من كلمة (فتْح) الذي يتكون من صوتين ساكنين بينهما صوت لين قصير.

ومن تتبع تأليف الكلمات العربية يبدو للباحث أنها ترد على « خمس صور منها ثلاثة كثيرة الشيوع في التأليف و هي:

1- **المقطع الأول:** وهو مقطع قصير يتكون من صامت + صائت قصير مثل: واو العطف (وَ) و الكاف (كَ) من الفعل (كَتَبَ).

2- **المقطع الثاني:** و هو مقطع طويل يتكون من: صامت + صائت طويل مثل: (لا) و (ما) النافيتين.

3- **المقطع الثالث:** و هو مقطع طويل يتكون من: صامت + صائت قصير + صامت مثل: (لنْ) و (لمْ).

4- **المقطع الرابع:** و هو مقطع مغرق في الطول و يتكون من: صامت + صائت طويل + صامت: مثل (قالْ) و (يَباعْ) بالوقف.

5- **المقطع الخامس:** و هو مقطع مغرق في الطول يتكون من: صامت + صائت قصير + صامت + صامت مثل بَحْر و فقر بتسكين الراء»(3).

إن هذا التنوع في المقاطع الصوتية يفتح أمام الشاعر خيارات متعددة تمكنه من تطويع اللغة – خاصة في جانبها الصوتي– وفق ما يخدم و يلائم مقام الإرسال. و نحن هنا بصدد محاولة استجلاء مدى توفيق ابن الفارض في توظيف هذه الآلية، فلنلاحظ المطلع:

---

(1) رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، د.ط،1993 ص 40

(2) محمد علي عبد الكريم الرديني، فصول في علم اللغة العام، ص 176

(3) رابح بوحوش ،البنية اللغوية لبردة البوصيري ص 41

سائق الأظعان يطوي البيد طي منعما عرّج على كثبان طيْ

سا عا وي بيـــ طيْ

ففي الشطر الأول تتمازج المقاطع الطويلة المفتوحة والمغلقة؛ ففي الجزء الأول من الشطر (سائق الأظعان) نلاحظ التأثير الواضح للمقاطع الطويلة المفتوحة، بينما في الجزء الثاني (يطوي البيد طيْ) نلاحظ تأثير المقاطع الطويلة المغلقة.

و لكي نعرف مدى توفيق الشاعر لا بد ان نبحث عن دلالات هذه الأجزاء أولا:

(1)سائق الأظعان←نداء ومناجاة لسائق الأظعان.

(2)يطوي البيد طيْ ← وصف لحالة السير الحثيث لدى السائق.

و من المعلوم لدينا أن:

(3)المقطع الطويل المفتوح ← يتطلب زمنا أطول ⟸بطئ.

(4)المقطع الطويل المغلق ← يتطلب زمنا أقل طولا⟸سريع نوعا ما.

و نعلم أيضا أن:

(5)النداء والمناجاة تتطلب البطء والتاني ←وقت طويل.

(6)سرعة السائق تتطلب العجلة ← وقت قصير.

و من هنا ينتج لنا ما يلي:

(7)سائق الأظعان ←نداء ومناجاة ← وقت طويل ← مقاطع طويلة مفتوحة.

(8)يطوي البيد طي ←سير حثيث ← وقت قصير ←مقاطع طويلة مغلقة.

إن هذا الاستعمال للمقاطع الصوتية يعد آلية فعالة في خلق شعرية الخطاب الشعري؛ و بالتالي فهو يشكل نصا ايحائيا موازيا للنص اللغوي الحاضر، بحيث يختلفان في أداة التعبير لكنهما يجتمعان في السياق الدلالي المقصود و يتجلى هذا في اليائية بوضوح و من أمثلة ذلك قوله:

7-كهـــلال الشـــك لـــولا أنّـــه أنَّ عيـنـــي عـيـنـــه لـم تتـأي

8-مثـــل مســـلوب حيـــاة مـــثلا صـــار فـــي حـــبكم مســـلوب حـــيْ

9-مســـبلا للنـــأي طرفـــا جـــاد إن ضـــنّ نـــوء الطـــرف إذ يســـقط خـــيْ

10-بـــين أهليـــه غريبـــا نازحـــا وعلـــى الأوطـــان لـــم يعطفـــه لـــيْ

وأول ما يجب أن نعرفه هو مضمون هذه الأبيات ومعانيها. والمعنى العام لهذه الأبيات هو: أن الشاعر يصف معاناته وآلامه جراء ابتعاد الحبيب عنه.

ففي البيت 7: يشبه نفسه بهلال الشك في نحافته ونحوله بسبب معاناته من بعد الحبيب، وأنه صار خفيا لا يدل عليه إلا أنينه.

وفي البيت 8: يقول أنه قد سلبت منه الحياة مثل ما سلبت من ملدوغ ثعبان.

وفي البيت 9: يقول بأنه مسبلا دمع العين بسبب البعد.

وفي البيت 10: يصف إحساسه بالغربة بين أهله و في وطنه بسبب بعد الحبيب.

فالأبيات كلها تصف المعاناة والآلام بسبب البعد. ولا يصحب الآلام إلا الأنين والآهات والبكاء، وحالات من الحزن العارم ومما لا شك فيه أن «الشاعر حين ينشد شعره يستعيد تلك الحالة النفسية التي تملكته، في أثناء النظم، حتى يشركه السامع في كل أحاسيسه ويشعر بشعوره»[1]، ويرى الباحثون «صلة وثيقة بين نبض القلب وما يقوم به الجهاز الصوتي، وقدرته على النطق بعدد من المقاطع»[2]، ونحن نعلم أن «نبضات القلب تزيد كثيرا مع الانفعالات النفسية، تلك التي قد يتعرض لها الشاعر في أثناء نظمه، فحالة الشاعر النفسية في الفرح غيرها في الحزن واليأس، ونبضات قلبه حين يتملكه السرور سريعة يكثر عددها في الدقيقة، و لكنها بطيئة حين يستولي عليه الهم والحزن، ولابد أن تتغير نغمة الإنشاد تبعا للحالة النفسية، فهي عند الفرح والسرور سريعة متلهفة مرتفعة، وهي في اليأس والحزن بطيئة حاسمة»[3]، ومن هنا نخلص إلى ما يلي:

(9)الفرح و السرور ←—— السرعة و التلهف ←—— مقاطع قصيرة.

(10)الحزن و اليأس ←——البطء ←—————— مقاطع طويلة.

فإذا قرنّا ما توصلنا إليه بمضمون أبيات ابن الفارض السابقة نجد ما يلي:

(11)ابن الفارض يصف حالة الحزن و اليأس عنده.

(12) حالة الحزن و اليأس تتطلب استعمال المقاطع الطويلة.

⟸ لابد لابن الفارض أن يستعمل المقاطع الطويلة.

فهل فعل ابن الفارض ذلك؟ هذا ما يمكن أن تجيب عليه الملاحظة والتحليل.

7-كهلال الشك لو لا أنه أنّ عيـني عينه لم تتأيْ
لا اش لو لا أنْ أنْ عي ين عي لمْ أيْ
0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/

فهذا البيت يتضمن إحدى عشرة (11) مقطع طويل ، و كل مقطع يتكون من وحدتين صوتيتين – أي فونيما– و الفونيم هو مصطلح يخصصه اللسانيون للدلالة على أصغر وحدة واردة في السلسلة الكلامية محددة بصفاتها المميزة[4] و بالحساب نجد أنّ: 11 مقطع × 2 = 22 فونيم.

(1) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 176
(2) المرجع نفسه، ص 175
(3) المرجع نفسه ، ص 175
(4) ينظر: مصطفى حركات، اللسانيات العامة و قضايا العربية، دار الآفاق، الجزائر ص 14

و نعلم أن بحر الرمل مبني على 19 فونيم في كل شطر أي 38 فونيم في البيت.

إذن فنسبة المقاطع الطويلة في البيت تمثل 57.90 % و هذا يضفي حركية بطيئة متثاقلة و هو ما يتوافق مع مشاعر الحزن، و تزداد هذه الحركة بطئا إذا علمنا أن 7 مقاطع من 11 مقطع مفتوحة و هي بذلك تتطلب زمنا أطول للنطق بها.

و كذلك الحال في بقية الأبيات حيث وردت المقاطع الطويلة في:

البيت 8: مِتْ + مَسْ + لو + يَا + تِنْ + لنْ + صَا + فيْ + حُبْ + مسْ + لو + حَيْ ← 12 مقطع طويل.

البيت 9: مُسْ + لنْ + طرْ + فنْ + جَا + إن + ضنْ + طرْ + نَوْ + إدْ + يسْ + خيْ ← 12 مقطع طويل.

البيت 10: بتْ + أهـْ + ليْ + ريْ + بَنْ + نَا + حنْ + كيْ + أو + طا + لمْ + يَعْ + طِفْ + ليْ ← 14 مقطع طويل.

إذن فدلالة المقاطع الصوتية على جو النص و على الحالة النفسية للشاعر واضحة و جلية من خلال ما سبق. و القصيدة في أغلبها مشحونة بهذا الجو الحزين، الناتج من معاناة الشاعر و آلامه بسبب البعد عن الحبيب و كذلك بسبب ما يقاسيه في سبيل الوصول إليه.

الفصـــــل الثالث

الأبعــــاد الدلاليــة للوحـــــدات المرفولوجيــة

إن دراسة بناء شعرية الخطاب في يائية ابن الفارض تقتضي تتبع الدلالات المتعددة للوحدات المرفولوجية في النص ومدى تأثيرها الوظيفي في توجيه الخطاب.

بمعنى: ما مفهوم الوحدات المرفولوجية؟

إن دراسة أي لغة تنقسم إلى مستويات منها، مستوى الصرف (morphology) وهو «مستوى دراسة الصيغ اللغوية وبخاصة تلك التغيرات التي تعتري صيغ الكلمات فتحدث معنى جديدا»[1]، فالمرفولوجيا في مفهومها البسيط علم يجعل من بنية الكلمة وتغيراتها وما يتبعها من تحولات دلالية موضوعا لها، وتميز المعجمات اللسانية في تعريفها لمصطلح (Morphologie) بين المفهوم التقليدي، والمفهوم الجديد «و يقصد بالتقليدي عندهم ما يرجع إلى اليونان حيث يطلق هذا المفهوم على دراسة أبنية الكلمات انطلاقا مما يطرأ على أشكالها من تغيير سببه الإعراب أو الاشتقاق، ومن ثمة، فالمرفولوجيا عندهم تجمع بين الدراسة الوظيفية، و علم التركيب "Syntaxe". أما هذه الصناعة في الطرح اللساني الحديث فلها معنيان أساسيان:

الأول: وصف القواعد التي تحدد البنية الداخلية للكلمات، أي قواعد ترتيب الوحدات المرفولوجية التي تكوّن الكلمات؛ وكذا وصف مختلف أشكال هذه الألفاظ بحسب العدد "الإفراد، التثنية، الجمع" والجنس "التذكير، التأنيث" والزمن "الماضي،الحاضر،المستقبل" والأشخاص "متكلم، مخاطب، غائب" والإعراب "نصب، رفع، جر، جزم".

و الثاني: هو وصف قواعد البنية الداخلية للكلمات، و قواعد ترتيب التركيب للجمل»[2]، فالمرفولوجيا -إذن- تعتني بدراسة بنيات لغوية معينة تتكون من«الوحدات الصوتية الأولى بأنواعها (حروف، حركات مد، نبر...) والتي لا تحمل معنى في ذاتها، ولكن تركيبها -ضم بعضها إلى بعض- يؤدي إلى وحدات ذات معنى تسمى أدلة لغوية، وهي مكونة من دال (أو شكل صوتي)، ومدلول (أو معنى)، وأصغر هذه الوحدات الدالة سماها اللغويون مُرْفيماً (morpheme)، و"أصغر" هنا ليس بمعنى الكمية، فهناك وحدات دالة مكونة من مصوت واحد وأخرى من عدة مصوتات، فالصغر هنا بمعنى الاحتواء»[3]، ومما سبق يتضح أن المرفولوجيا تنشط ضمن مجال محدد فهي «علم يدرس بنية الكلمات، و أشكالها، لا لذاتها؛ و إنما لغرض دلالي، أو لغرض صرفي يفيد خدمة الجمل و العبارات، يعتني بالمشتقات وأزمنة الأفعال والتعريف و التنكير، والتعدي واللزوم، والمغايرة في الصيغ، كما يهتم بالأوزان ودلالتها، والجموع وأنواعها»[4].

(1) محمد علي عبد الكريم الرديني، فصول في علم اللغة العام، ص 23
(2) رابح بوحوش، اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص 103
(3) مصطفى حركات، اللسانيات العامة و قضايا العربية، ص 32
(4) رابح بوحوش، اللسانيات و تطبيقاتها، ص 104

ومحاولة إلقاء الضوء على الوحدات المورفولوجية التي وظفها ابن الفارض في يائيته، الهدف منها: استجلاء بعض دلالات و إيحاءات هذه الوحدات التي ساهمت في إثراء شعرية هذا الخطاب. فالوحدة المورفولوجية يمكن أن تستدعي مقامات دلالية قد تعمل عملها أو تتكئ على دلالات أخرى حسب مقتضى الحال، و مستويات المدلولات؛ لأنها:«تعوم سابحة لتغري المدلولات إليها لتنبثق معها وتصبح جميعا (دوالا) أخرى ثانوية متضاعفة لتجلب إليها مدلولات مركبة، و هذا حرّر الكلمة وأطلق عتاقها لتكون إشارة حرة و هي تمثل حالة (حضور) لأن الكلمة موجودة أمامنا و لكن المدلول يمثل حالة (غياب) لأنه يعتمد على ذهن المتلقي لإحضاره إلى دنيا الإشارة .... وهذا يؤسس في النفس قيمة الكلمة و خطورتها»[1].

ومن بين الوحدات المرفولوجية التي وظفها ابن الفارض حروف الجر، حروف العطف، اسم الإشارة، الصيغ الصرفية المختلفة، و غيرها مما يتطلب الدراسة و البحث.

1-حروف الجر:

إن دراسة حروف الجر في الخطاب الفارضي، لا تجعل من تتبع الجوانب النحوية هدفا لها،بقدر ما تهتم بالأوجه البلاغية والدلالات والإيحاءات التي تفجرها هذه الوحدات داخل النص،فحروف الجر «هي وسائل تربط بين عناصر التركيب ربطا خاصا»[2] وحروف الجر من حيث وظيفتها التي تؤديها و بحسب طبيعة المجرور تنقسم إلى ستة أقسام هي[3] :

أحدها: ما يجر الظاهر والمضمر، وهو سبعة أحرف: من، إلى، عن، على، و الباء، واللام، وفي.

والثاني: ما لا يجر إلا الظاهر ولا يختص بظاهر معين، وهو ثلاثة: الكاف وحتى و الواو.

والثالث: ما يجر لفظتين بعينهما، وهو التاء؛ فإنها لا تجر إلا اسم الله عز وجل، وربّا مضافا إلى الكعبة أو إلى الياء.

الرابع: ما يجر فردا خاصا من الظواهر، ونوعا خاصا منها، وهي: كي، فإنها لا تجر إلا أمرين؛ أحدهما: "ما" الاستفهامية وثانيهما "أن" المضمرة وصلتها.

الخامس: ما يجر نوعا خاصا من الظواهر، وهو مُنْذُ ومُذ فإن مجرورهما لا يكون إلا اسم زمان معينا لا مبهما، ويكون ماضيا أو حاضرا لا مستقبلا.

السادس: ما يجر نوعا خاصا من المضمرات، ونوعا خاصا من المظهرات، وهو: "رُبَّ" فإنها إن جرت ضميرا فلا يكون إلا ضمير غيبة مفردا مذكرا مرادا به المفرد المذكر وغيره، ويجب تفسيره بنكرة بعده مطابقة للمعنى المراد، منصوبة على التمييز،وإن جرّت ظاهرا فلا يكون إلا نكرة موصوفة.

(1) عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة -مصر، ط1998/4 ، ص 48
(2) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 495
(3) بتصرف: ابن هشام الأنصاري، شرح شذور الذهب، ص 336 و ما بعدها

وقد جاء توظيف حروف الجر في اليائية بتعدد يفتح المجال أمام كل حرف في سياقاتها التي يصلح لأن يوظف فيها، و قد جاءت حسب التقويم و التعداد التالي:

حرف الجر	من	الباء	في	اللام	عن	على	إلى	الكاف	منذ	مذ	كي	التاء	ربَّ	المجموع
تواتره في القصيدة	62 مرة	55 مرة	43	43	33	11	10	7	2	1	0	0	0	267 مرة

ويتضح جليا هيمنة الحروف "من" و "الباء" و "في و "اللام" على جو النص حيث وظف ابن الفارض هذه الحروف في (203) موضع من (267) موضع، و هو ما يمثل نسبة 76 % من حروف الجر التي وظفت في النص.

إن كل حرف من هذه الحروف يحمل دلالات و ايحاءات أراد ابن الفارض أن يوصلها إلى القارئ باعتماده على كثافة توظيف كل واحد منها في النص:

- **من:** حرف جر زائد وغير زائد، وقد ذكر المرادي[1] أربعة عشرة معنى لــ"من" غير الزائدة، أولها: ابتداء الغاية في المكان اتفاقا نحو ﴿مِنَ المَسْجِدِ الحَرَام إلى المَسْجِدِ الأقصَى﴾* وفي الزمان عند الكوفيين مثل "من أول يوم"، ثم ذكر من معانيها التبعيض، بيان الجنس، التعليل، البدل، المجاوزة...إلخ، لكن أكثر النحويين لم يثبتوا لــ "من" هذه المعاني « وتأولوا كثيرا من ذلك على التضمين أو غيره، وقد ذهب المبرد، وابن السراج، والأخفش الأصغر، وطائفة من الحذاق، والسهيلي، إلى أنها –أي من– لا تكون إلا لابتداء الغاية، وأن سائر المعاني التي ذكروها راجع إلى هذا المعنى؛ ألا ترى أن التبعيض من أشهر معانيها، وهو راجع إلى ابتداء الغاية، فإنك إذا قلت: أكلت من الرغيف، إنما أوقعت الأكل على أول أجزائه فانفصل، فمآل معنى الكلام إلى ابتداء الغاية. وإلى هذا ذهب الزمخشري؛ قال في مفصله فــ "من" لابتداء الغاية، كقولك: سرت من البصرة، و كونها مبعضة في نحو: أخذت من الدراهم، و مبينة في نحو ﴿وَ اجْتَنِبُوا الرِّجْسَ مِنَ الأَوْثَانِ﴾ ومزيدة في نحو: ما جاءني من أحد، راجع إلى هذا»[2].

إذن فزبدة القول في دلالة "من" أنها ترجع إلى معنى ابتداء الغاية المكانية، و معلوم مما سبق أن قصيدة ابن الفارض تحكي رحلته نحو محبوبه، و هذه الرحلة تستلزم مكانا تنطلق منه، وكثافة توظيف من في النص توحي بأهمية المكان الذي تنطلق منه الرحلة في دفعها نحو الاستمرار والتواصل حتى بلوغ نهاية الغاية المكانية؛ فيبدو جليا من النص أن المكان الذي انطلقت منه رحلة ابن الفارض ليس مكانا

(1) للمزيد من التفصيل ينظر: ابن أم قاسم المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني، ص 91 و ما بعدها

(*) سورة الإسراء، الآية 1

(2) ابن أم قاسم المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني، ص 94

مرغوبا أو محببا لديه، بل بالعكس أنه يمثل حيزا منفرا يحفز على الرحلة و الابتعاد عنه، ولعل أبرز بيت وضح مواصفات هذا المكان هو قوله:

10- بـــين أهليـــه غريبـــا نازحـــا و علـــى الأوطـــان لـــم يعطفـــه لـــي

فابن الفارض يتملكه شعور رهيب بالغربة وهو بين أهله حيث يفترض أن يجد الأنس، ثم يشير إلى رحيله عن أهله ووطنه بل ويضيف أنه ليس لديه رغبة في الرجوع إليهم. إن كل هذه المشاعر (الغربة- النفور من الوطن- عدم الحنين إليه....) يولدها المكان الذي انطلقت أو بدأت منه الرحلة.

- **الباء:** حرف جر مختص بالاسم، و هو ضربان زائد و غير زائد « فأما الزائد فقد ذكر له النحويون ثلاثة عشر معنى: الأول: الإلصاق و هو أصل معانيها، و لم يذكر لها سيبويه غيره، قال: انما هي للالصاق و الاختلاط، ثم قال: فما اتسع عن هذا في الكلام، فهذا أصله و قيل: هو معنى لا يفارقها . و الالصاق ضربان: حقيقي نحو: أمسكت الحبل بيدي، قال ابن جني: أي ألصقتها به، و مجازي نحو: مررت بزيد، قال الزمخشري: المعنى: التصق مروري بموضع يقرب منه »[1].

و يظهر من خلال التراكيب التي ورد فيها حرف "الباء" أنه جاء في أغلب الحالات ملتصقا إما بمكان أو أحد الأعضاء الجسدية للشاعر أو للحبيبة أو التصق بلفظة أو ضمير يعود على الحبيبة كما هو موضح في الجدول التالي:

<table dir="rtl">
<tr><th rowspan="2">المكان</th><th colspan="2">الأعضاء الجسدية</th><th rowspan="2">الحبيبة</th></tr>
<tr><th>أعضاء الشاعر</th><th>أعضاء الحبيبة</th></tr>
<tr><td>2-بذات الشيح - بحي</td><td>22- بالحشا</td><td>29- بمعسول الثنايا</td><td>36- بكم</td></tr>
<tr><td>42- بذكر المنحنى</td><td>27- بصدري</td><td>52- فبكل (كل تعود على وجهها و اللمي المتعلقان بالحبيبة)</td><td>43- باسم اللاء</td></tr>
<tr><td>61- بالمصلى</td><td>40- به (تعود على حشى الشاعر)</td><td rowspan="8">86- بالأجفان</td><td>75- بهم</td></tr>
<tr><td>70- بثُمي</td><td>89- ببذل النفس</td><td>93- بك</td></tr>
<tr><td>81- بالثنايا</td><td>102- بطرف ساهر</td><td>104- بالألى</td></tr>
<tr><td>110- باللوى</td><td>102- بألحاظ عمي</td><td>44- بحسان</td></tr>
<tr><td>128- بالشعب</td><td rowspan="4">131- بجفن قد دمي</td><td rowspan="5">101- بالطيف</td></tr>
<tr><td>137- بجرعاء الحمى</td></tr>
<tr><td>140- باللوى</td></tr>
<tr><td>141- بواد</td></tr>
<tr><td>143- به (الهاء تعود على غدير)</td><td colspan="2">32- أبعينيه (تعود على العاذل)</td></tr>
</table>

(1) المرجع السابق ص 07

سبقت الإشارة إلى أن المكان المقصود بـــ "من" مكان مرتبط بدلالة النفور والرغبة في الرحيل عنه والابتعاد. لكن المكان كلما جاء مرافقا لحرف "الباء" ارتبط بدلالة الانجذاب، والرغبة في الاقتراب منه، فحرف الباء قد اتصل بأماكن حملت مدلولا واحدا وهو أنها المكان المرجو والمرغوب رغم تعدد الدوال (ذات الشيح، حي، المنحنى، تمي ...).

إذن فاتصال "الباء" بالمكان مهما كان اسمه يحمل دلالة التصاق الشاعر بذلك المكان سواء أكان هذا الالتصاق روحي أم حقيقي.

أما في ما يخص اتصال "الباء" بالأعضاء الجسدية، فقد حمل دلالتين مختلفتين حسب نسبة الأعضاء إلى الشاعر أو إلى الحبيبة؛ ففي حالة نسب الأعضاء إلى الشاعر تكون "الباء" تحمل دلالة التصاق المرض و المعاناة بهذه الأعضاء و بالتالي بالشاعر.

أما في حالة نسب الأعضاء إلى الحبيبة فتكون "الباء" تحمل دلالة التصاق الشفاء والسعادة بسبب ظهور هذه الأعضاء للشاعر. ويتضح ذلك من خلال هذا الجدول الذي يربط بين التراكيب والمعاني التي تحملها والتي تدل عليها:

التراكيب المتعلقة بأعضاء الشاعر	المعنى
22- ومتى أشك جراحا بِالحشا	التصاق لفظة (جراحا) الدالة على المرض والمعاناة بلفظة (الحشا)
27- وضع الأسي بصدري كفه	التصاق لفظة (الأسي) -الذي هو الطبيب- الدالة على المرض و المعاناة بلفظة (صدري)
40- أو حشا سال، و ما اختاره إن تروا ذاك به منا علي	الشاعر هنا يرجو أن يعطي (حشا سال) لأن حشاه غير سال و هو ما يسبب له المعاناة
102- بطرف ساهر	التصاق صفة (ساهر) بـــ(الطرف) تدل بوضوح عن المعاناة
102- بألحاظ عمي	التصاق صفة (العمى) بـــ(ألحاظ) تدل على المرض والمعاناة
131- بجفن قد دمي	(قد دمي) أي سال دما بدل الدموع و هذه دلالة معاناة واضحة

التراكيب المتعلقة بأعضاء الحبيبة	المعنى
29- و بمعسول الثنايا لي دوي	لاحظ كيف عرف معسول بالثنايا و لا يخفى دلالة العسل على الشفاء و السعادة ثم أكد ذلك بأن ألصقهما بالدواء
52- فبكل منه و الألحاظ لي سكرة	(كل) تعود على (ضاحي وجهها و اللمي) في البيت السابق (51) ثم عطف عليها (الألحاظ) و ألصق الجميع بمعنى (سكرة) و ما أدراك ما السكر عند الصوفية
89- همت بالأجفان	ألصق حالة الهيام بالأجفان و معلوم ما تحققه حالة الحب من سعادة للصوفي.

أما في حالات اتصال "الباء" بضمير يعود على الحبيبة، فابن الفارض يؤكد حصول هذا الالتصاق والاتصال، مهما كانت الوضعية المكانية للحبيبة منه، أي في حالة القرب أو البعد، فالملاحظ أن اتصال ابن الفارض بالحبيبة تحقق في حالتي حضورها و غيابها.

حالات الحضور:

36-بكم
93- بك
} فالاتصال حصل هنا و الحبيبة ماثلة كمخاطب أمام الشاعر.

حالات الغياب:

43- باسم اللاء
75-بهم
104- بالألى
} الاتصال حصل رغم غياب الحبيبة، فالاتصال هنا روحي، و هو الاتصال المنشود.

101- بالطيف: في هذه الحالة حصل الاتصال في وضعية بين الحضور و الغياب، فالحبيبة تمثل الغياب، و طيفها يمثل الحضور.

لقد تمت الإشارة فيما سبق إلى بعض الدلالات و الإيحاءات التي أرسلها ابن الفارض من خلال توظيفه المكثف لحرفين من حروف الجر هما (من والباء)، و من الإنصاف أن تتطرق الدراسة أيضا لدلالات بعض الحروف التي كان توظيفها بنسبة أقل، و من هذه الحروف:

- **على:** حرف (على) هو أول حرف جر يمكن رصده في القصيدة و قد وظفه ابن الفارض في (10) مواضع. أولها في قوله:

1-سائق الأظعان يطوي البيد طي منعما عرج **على** كثبان طي

إن حرف (على) في هذا البيت قد ارتبط بالمكان (على كثبان طي) و قد جاء أيضا في سياق الطلب المتضمن في فعل الأمر (عرّج).

لقد ورد حرف (على) كرابط بين طلب التعريج و المكان (كثبان طي)، فـ (على) هنا تدل على ضرورة وقوع فعل التعريج في المكان المحدد بالضبط (كثبان طي)، وهذا الحدوث بهذه الشروط يستلزم القرب والاتحاد فـ(على) في البيت (01) يحمل دلالة القرب والاتحاد.

ثم ورد هذا الحرف للمرة الثانية في البيت (10):

10- بين أهليه غريبا نازحا و على الأوطان لم يعطفه لَيْ(*)

حرف (على) في هذا البيت أيضا مرتبط بالمكان (على الأوطان) لكنه بالفعل (لم يعطفه)، ويعطفه هنا بمعنى الرجوع إلى الأوطان بسبب العطف والحنين إليها؛ لكن ابن الفارض نفى حدوث هذا

(*) نازحا: بعيدا، لي: عطف

الرجوع بإدخال أداة النفي (لم) على (يعطفه).

فعدم الرجوع إلى الأوطان يستلزم حدوث الابتعاد و النزوح.

إذن حرف (على) في البيت (10) يحمل دلالة البعد و النأي.

فالملاحظ أن دلالة الحرف (على) في البيتين (1) و (10) قد تغيرت إلى حد التناقض و التضاد.

ما يمكن قوله، هو أن حدثي القرب والابتعاد في البيتين لا يتعلقان بمرجع مشترك؛ فالقرب في البيت(1) هو قرب من وطن الحبيب، والبعد في البيت(10) هو بعد من وطن الشاعر. فإذا بحثنا عن سبب بعد الشاعر عن وطنه نجد أنه السفر إلى وطن الحبيب. و بالتالي هو طلب قرب الحبيب، فالبعد عند الشاعر هو من جهة أخرى قرب.

و كما سبق الذكر فإن تواتر حروف الجر في القصيدة يساوي (267) مرة، و بعملية حسابية نجد أن كثافة حروف الجر في القصيدة تساوي (1.77) مرة في البيت الواحد، و هذه الكثافة تولد ظاهرة تركيبية تنزع بالقصيدة إلى التحليل أكثر من التأليف، هذا بالإضافة إلى بروز ظاهرة التدقيق في المعاني بسبب هذا النمط من التركيب[1] .

2-حروف العطف:

من أبرز الوحدات المرفولوجية التي وظفها ابن الفارض في يائيته بكثافة حروف العطف، لما لها من وظائف عملية في توجيه تمفصلات الخطاب الشعري، وقد اهتم بها اللغويون العرب القدامى وأبرزوا دلالاتها ومعانيها، قال ابن يعيش:«يقال حروف العطف، وحروف النسق، فالعطف من عبارات البصريين، وهو مصدر عطفت الشيء على الشيء إذا أحلته إليه، ويقال عطف فلان على فلان، وعطفت زمام الناقة إلى كذا، وعطف الفارس عنانه أي ثناه وأماله، وسمي هذا القبيل عطفا؛ لأن الثاني مثني إلى الأول ومحمول عليه في إعرابه، والنسق من عبارات الكوفيين، وهو في قولهم: ثغر نسق إذا كانت أسنانه مستوية، و كلام نسق إذا كان على نظام واحد؛ فلما شارك الثاني الأول وساواه في إعرابه سمي نسقا»[2].

و يقسم النحاة حروف العطف من حيث دورها في الربط بين التابع و المتبوع قسمين:

الأول: حروف تشرك التابع مع المتبوع لفظا و معنى أي: في الإعراب و الحكم، و هي: الواو، الفاء، ثم، أم، أو، و حتى.

الثاني: حروف تشرك التابع مع المتبوع لفظا فقط، أي: في الإعراب دون الحكم، وهي: بل،لا، ولكن.[3]

(1) بتصرف/ الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 501

(2) أحمد محمد عبد الراضي، القضايا الصرفية و النحوية، ص 255

(3) بتصرف/المرجع نفسه، ص 256

وتدخل دراسة معاني حروف العطف و تشريح دلالاتها المنبثقة من طرائق توظيفها، في باب الفصل والوصل في الدرس البلاغي العربي.

ويعد باب الفصل والوصل من أكثر مواضيع البلاغة وفن التعبير أهمية، في اللسان العربي، وملاك الأمر فيه «حسن استعمال حرف من حروف المعاني تضم به أجزاء الكلام بعضها إلى بعض، حيث يكون ذلك مطلوبا من أجل أداء المعنى على أحسن وجه وأتم صورة»[1]. ورغم أن هذا الباب يضم تحته دراسة وظائف ودلالات كل حروف المعاني ويسعى لإبراز دورها في خلق شعرية الخطاب، وإثراء جماليته، إلا أنه يظهر في أوضح صورة له في «باب العطف من أبواب النحو، ولكنها تكاد تقتصر على حكم المعطوف و كونه تابعا للمعطوف عليه في الإعراب، وقلما تتصدى لمعاني العطف المتعددة و أداء تلك المعاني بحرف واحد هو الواو أو بحروف أخرى»[2]، وعلى هذا فان علماء النحو و البلاغة العرب قد أقروا بصعوبة الإحاطة بهذا الباب واستخراج غوامضه و دقائقه، ذلك « أن ربط أجزاء الكلام، و عقد الصلة بين تلك الأجزاء وصلا و فصلا – فإن في الفصل أحيانا ضربا من الجمع- ووضع كل معنى في موضع علاقته بما قبله وما بعده، إن هذا حقا، أهم ما في نظم الكلام وتركيبه وترتيب أجزائه؛ لأنه ترتيب للأفكار ونظم لأجزائها مثل نظم العقد، يراعى فيه الانسجام والاتساق، والتعاقب والترابط، وهو يحتاج إلى ملكة مالكة وقدرة بارعة وذكاء لماح»[3] .

ونظرا لهذه الأهمية الوظيفية لحروف العطف، فقد استعملها ابن الفارض في يائيته (127) مرة موزعة كما يلي: "الواو" (84) مرة "الفاء" (25) مرة، "أو" (08) مرات، "لا" (07) مرات، "بل" مرتين "أم" مرة واحدة، في حين لم يوظف حروف "ثم و لكن و حتى" .

أ- الواو :

لقد وظف ابن الفارض حرف الواو في يائيته (84) مرة، وهو ما يمثل نسبة 66.14% من توظيفه لحروف العطف، ويرجع هذا الاستعمال المكثف لهذا الحرف إلى تعدد الدلالات التي يحملها في السياقات المختلفة التي يرد فيها؛ فالواو « وحدها من بين حروف العطف هي التي ليس لها أي معنى آخر، من هنا اختصت في مباحث الفصل و الوصل، أما غيرها من الحروف، فلا يحتاج لكثير ذكاء؛ لأننا إذا أردنا التعقيب جئنا بالفاء، أو التراخي جئنا بـــ "ثم" ، أو الإضراب جئنا بـــ "بل"، أما الذي يدق فيه المسلك، و يتسابق الأقران؛ فهو العطف بين الجمل بالواو»[4]، و رغم هذا التنوع في دلالات الواو

(1) أحمد عبد الستار الجواري، نحو المعاني، ص 92
(2) المرجع نفسه، ص 92
(3) المرجع نفسه، ص 94
(4) فضل حسن عباس، البلاغة فنونها و أفنانها (علم المعاني)، دار الفرقان، الأردن ط1997/4 ، ص 397

الذي تفرضه السياقات المختلفة التي توظف فيها إلا أن الأصل في الواو أنها « تفيد مجرد الجمع بين المعطوف و المعطوف عليه في كلام واحد»(1).

و أول موضع تبرز فيه الواو في اليائية قول ابن الفارض:

1-سائق الأظعـــان يطـــوي البيـــد طـــي منعمـــا عـــرّج علـــى كثبـــان طـــي*

2-وبـــذات الشـــيح عنـــي إن مـــررت بحـــي مـــن عُريـــب الجـــزع حـــي**

لقد جاءت الواو في بداية البيت (2) حيث عطفت "ذات الشيح" على "كثبان طي" في البيت (1)، فيكون بهذا " ذات الشيح" و "كثبان طي" قد اشتركا في فعل "عرج" فكأن ابن الفارض يقول: "........عرج على كثبان طي، وعرج على ذات الشيح".

لكن الملاحظ أن ابن الفارض قد وظّف حرف "الباء" بدل "على" في (و بذات الشيح)، و قد لجأ ابن الفارض لهذا التوظيف ليضيف إلى التراكيب السياقي معنى جديدا لا يحمله حرف "على"، وهذا المعنى هو التخصيص، حيث نفهم من حرف "الباء" في (وبذات الشيح) أن ذات الشيح جزء من كثبان طي، وأن طلب التعريج يشمل كثبان طي وذات الشيح معا، أما طلب التحية (في الفعل حي) فانه يختص بذات الشيح وتنفرد به وحدها.

فالواو هنا جمعت بين طرفي العطف، -و هو الأصل فيها-، في حدث التعريج و فرقت بينهما في حدث التحية (حي)، و إضافة حرف "الباء" مع الواو أضاف معنى التضمن؛ إذ دل على أن ذات الشيح متضمنة في كثبان طي.

ثم يأتي الواو مرة أخرى في بداية البيت (3)

3-و تلطـــف، و اجـــر ذكـــري عنـــدهم علّهـــم أن ينظـــروا عطفـــا إلـــي***

وقد عطفت بين فعل الأمر (حيّ) في نهاية البيت (2) و فعل الأمر (تلطف) في بداية البيت (3)، ثم أتى عطف آخر بعد العطف الأول، في (واجر).

فتكون حالات العطف قد شكلت التركيب التالي:

"إن مررت بحي من عريب الجزع حي و تلطف، و اجر ذكري عندهم " فهنا الأفعال الثلاثة تشترك في معنى الأمر، و تشترك أيضا في أنها جواب الشرط [إن مررت.....].

لكن هناك وجه انفصال بين هذه الأفعال الثلاثة يفرضه السياق، ذلك أن فعل (حي) هو جواب للشرط لكنه لا يفرض إلزامية حدوث (تلطف و اجر) رغم حدوث العطف بينهما، لكن عطف (اجر) على (تلطف) يحمل في طياته دلالة الترتيب والإلزامية، وعليه يجب أن يحدث (تلطف) قبل (اجر) و كذلك

(1) عبد العزيز بنوي، في أساسيات اللغة العربية، ص 177

(*) الأظعان: مفرده ظعينة (المرأة ما دامت في الهودج)، منعما: متمهلا، و متفضلا

(**) ذات الشيح: موضع من ديار (بني يربوع)، عريب: تصغير عرب، الجزع: منعطف الوادي حي: فعل أمر من حيّى

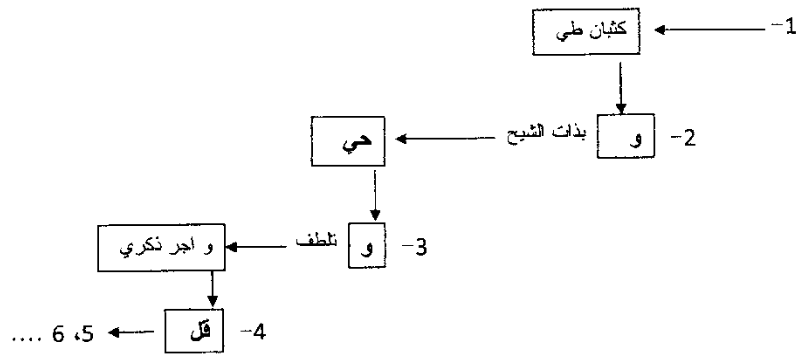
(***) اجر ذكري عندهم: أي اذكرني لهم، و صف حالي و معاناتي لهم

يفرض حدوث (تلطف) إذا أردنا حدوث (اجر).

و من الطرائف أن العطف حدث بين الأبيات الثلاثة الأولى، ثم ختم ابن الفارض هذه الأبيات بكلمة (عطفا)، فكأن دلالة العطف البلاغية النحوية أصبحت مساوية لدلالة العطف المعجمية.

العطف (بالمعنى البلاغي) = الربط = العطف (بالمعنى المعجمي) = الرأفة و الرحمة.

و يمكن استخراج تمثيلا هندسيا يوضح الترابط بين الأبيات الأولى كما يلي:



و قد وظف ابن الفارض حرف الواو كأداة عطف بين كلمة القافية و الكلمة التي قبلها في (8) مواضع هي:

13- في هواكم رمضان عمره   ينقضي ما بين إحياء و طي(*)

14- صاديا شوقا لصدا طيفكم   جد ملتاح إلى رؤيا وري(**)

54- ذو الفقار اللحظ منها أبدا   و الحشا مني عمرو حيي(***)

86- وبسقم همت بالأجفان، إن   زانها وصفا بزين و بزي(1*)

118- ومتى سرّ نجد عبرت   عبّرت عن سر ميٍّ وأميّ(2*)

125- والتي يعنو لها البدر سبت   عنوة روحي و مالي وحمي(3*)

(*) كما أصوم رمضان فينقضي بالسهر و القيام، كذلك أقضي ايامي في حبكم

(**) (صاديا لصدا طيفكم) عطشان لمائكم العذب، و لو طيفا، (جدّ ملتاح إلى رؤيا وري) أي شديد العطش إلى رؤيتكم، و لو في المنام، حتى أرتوي

(***) ذو الفقار: سيف الإمام علي بن أبي طالب رضي الله عنه، و عمرو: هو عمرو بن ود العامري، أحد فرسان الجاهلية، قتله علي يوم الخندق، حيي: هو حيي بن أخطب: أحد زعماء اليهود (بني النّظير) قتل صبرا يوم 'بني قريظة' يوم الخندق

(1*) إن زانها: أي إن زان السقم الأجفان. الزين: ضد الشين: العيب. الزي: الهيئة

(2*) سرّ نجد: ما طاب منها و سَهُل. أمي: تصغير أميمة، و المعنى: أن هذه الرياح الشرقية إذا عبرت نجد حملت معها رائحة مي و أميمة.

(3*) حُمي: حماي و حيّي

139- فاعهـــدوا بطحـــاء وادي ســـلم   فهـــي مـــا بـــين كـــداء و كـــدي (*)
145-حيّ، رَبعِـيَّ الحيـا، رَبـع الحيـا   بـــابي جيرتنـــا فيـــه، و بـــي(**)

إن توظيف الواو قد حمل دلالات مختلفة حسب السياق الذي وردت فيه.

(ما بين أحياء و طي) الواو هنا تدل على وقوع حدثي (الأحياء و الطي) على الشاعر، لكنها تنفي اجتماع الحدثين في زمن الوقوع، بل تشير إلى الترتيب و التعاقب في هذا الزمن، و ذلك ما يؤكده السياق من خلال ارتباطها بـ(ما بين). فالواو هنا حددت مجالا لتحرك الحالات الروحية و الوجدانية لابن الفارض. إذن فهي تدل على اجتماع طرفي العطف في الوقوع، و تفرقهما في زمن هذا الوقوع، لكنه زمن دوري تعاقبي.

و يتكرر تركيبا مماثلا في البيت (139) في قوله (ما بين كداء وكدي) لكن الواو هنا وظفت لتحديد مجال مكاني صرف لا علاقة له بالزمن.

إذن فالواو في التوظيفين السابقين أدت دور أداة تحدد طرفي مجال معين، تتحرك بينهما ذات الشاعر، الأول مجال روحي وجداني مرتبط بالزمن، والثاني مجال مكاني يشكل الحيز الذي تتحرك فيه الروح المحبة.

أما في التراكيب الأخرى: (رؤيا وريّ) (عمرو وحيي) (بزين وبزي)، (مي وأمي)، (مالي وحمي)، فقد قامت الواو بوظيفة الجمع بين طرفي العطف وأفادت اشتراكهما في معنى ما، كما أنها أضفت على كل تركيب دلالة خاصة به ومستقلة عن غيرها من دلالات التراكيب الأخرى كما هو موضح:

(رؤيا و ري) ← اشتركا في التياح الشاعر إليهما

(عمرو و حيي) ← اشتركا في كونهما شبيهان لحشا الشاعر في وقوع الألم عليهما.

← استقلا بدلالة التأكيد لمعاناة الشاعر.

(بزين و بزي) ← اشتركا في أنهما وصفا للحبيبة ← استقلال بدلالة أنهما من مقومات مفهوم الجمال عند الشاعر من الناحية البصرية.

(مي و أمي) ← اشتركا في كونهما رمزا للحبيبة ← استقلا بتضمنهما دلالة تبين مفهوم الجمال عند الشاعر من الناحية الشمية.

(مالي و حمي) ← اشتركا في كونهما مما تأخذه الحبيبة عنوة ← حملا دلالة تأثر الشاعر بالجمال بنوعيه: بصري أو شمي.

(*) فاعهدوا: فاقصدوا، ثم حدد الأماكن المطلوب قصدها و هي: بطحاء وادي سلم، كداء، كدي.

(**) ربعي الحيا: ربيعيّ المطر -ربع الحيا: منزل الاستحياء و الحياء- (و بي): من قولهم: (حياك الله وبيّاك) للمديح.

ب- أو:

"أو" حرف عطف يحمل دلالات متعددة حسب السياق الذي يرد فيه، فـ«إنها تشرك في الإعراب،لا في المعنى لأنك إذا قلت: قام زيد أو عمرو، فالفعل واقع من أحدهما، وقال ابن مالك: إنها تشرك في الإعراب والمعنى، لأن ما بعدها مشارك لما قبلها في المعنى الذي جيء بها لأجله؛ ألا ترى أن كل واحد منهما مشكوك في قيامه، قلت: وكلاهما صحيح»[1]. وتحمل "أو" ثمانية معان يبرزها السياق الذي ترد فيه و هي[2]:

الأول: الشك، نحو: قام زيد أو عمرو.

الثاني: الإبهام، نحو: ﴿وَ إنَّا أو إيَّاكُمْ لعَلَى هُدَى﴾.

والفرق بينهما أن الشك من جهة المتكلم، والإبهام على السامع.

الثالث: التخيير، نحو: خذ دينارا أو ثوبا.

الرابع: الإباحة، نحو: جالس الحسن أو ابن سيرين.

والفرق بينهما جواز الجمع في الإباحة، ومنع الجمع في التخيير.

الخامس: التقسيم، نحو: الكلمة اسم أو فعل أو حرف، وهو ما يعرف بالتفصيل بعد الإجمال.

السادس: الإضراب، السابع: معنى الواو، الثامن: معنى، ولا.

لقد وظف ابن الفارض "أو" في 8 مواضع، منها قوله:

25- هـــل ســـمعتم أو رأيـــتم أســـدا صـــــاده نحـــظ مهـــاة أو ظَبْـــي*

والعطف بـ"أو" في هذا البيت يحمل معنى الإباحة، أي ترك المخاطب حرا في اختيار أحد المتعاطفين فقط أو الجمع بينهما إذا أراد، فابن الفارض هنا يوجه استفهاما إلى المتلقي هو: هل سمعتم أو رأيتم؟ وسياق الخطاب يدل على أن المتلقي في موضع الإباحة فيحتمل أن يكون سمع فقط أو رأى فقط أو سمع ورأى معا.

والعطف الثاني في هذا البيت هو: صاده لحظ مهاة أو ظبي. وهذا العطف بـ"أو" يضمر تفصيلا بعد إجمال، فاستقصاء المعاني التي قصدها ابن الفارض، ثم محاولة إرجاع البنى التي اختزلها يحيلنا على التركيب التالي: «صاده لحظ، سواء أكان لحظ مهاة أو لحظ ظبي».

و مما تجب الإشارة إليه؛ أن العطف الثاني متضمن تحت معنى الإباحة الناتج عن العطف الأول، و من هنا يمكن القول بأن العطف في هذا البيت يفجر مجموعة من الدلالات بحسب أبعاد توظيفه في الخطاب الشعري:

---

(1) ابن أم قاسم المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني، ص 67

(2) بتصرف/ ابن أم قاسم المرادي، الجنى الداني، ص 67

(*) المهاة: البقرة الوحشية، الظبي: الغزال الصغير

- البعد اللغوي: يحمل دلالة الإباحة التي تستلزم حرية المتلقي في الاختيار.
- البعد الواقعي: يحمل دلالة استحالة وقوع الحدث المقصود و هو: أن يصطاد لحظ المهاة أو لحظ الظبي، الأسد.
- البعد المجازي: يحمل دلالة احتمال وقوع الحدث المقصود، أي، أن لحظ المهاة قد اصطاد الأسد فعلا؛ لكن في حكم الاحتمال والتخيل.

إذن فالعطف بـ"أو" في هذا البيت قد آل إلى مجموعة من الدلالات، التي يمكن توضيحها كما يلي:

إباحة لغوية ←تؤول إلى— استحالة واقعية ←تؤول إلى— حدوث مجازي ←تؤول إلى— حدوث واقعي

ولا يتحقق هذا الحدوث الواقعي إلا إذا لوحظ محل التشبيه في هذا البيت، حيث: المعشوق شبه بالمهاة أو بالظبي، العاشق شبه بالأسد، العلاقة معشوق/عاشق ⟸ الاصطياد.

30- أوعـــدوني أو عـــدوني و امطلـــوا　　حكم ديـــن الحـــب ديـــن الحـــب لـــي(*)

"أو" هنا تحمل معنى الإباحة أيضا، فابن الفارض يعطي للمتلقي حرية تامة في اختيار أحد المتعاطفين، ثم يضيف شيء آخر لهذه الحرية وهو أن أثر الاختيار فيه واحد مهما كان نوع هذا الاختيار.

و بقية الأبيات التي وردت فيها "أو" هي:

40- أو حشـــا ســـال، ومـــا أختـــاره　　إن تـــروا ذاك بـــه منـــا علـــي(**)

وردت "أو" في بداية البيت، وقد عطفت (حشا سال) على (عين ماء) في البيت (39)، وقد جاءت هنا للتخيير، لكن السياق يبرز لنا أن الاختيار يخص ابن الفارض، وأن هذا الأخير قد اختار أحد المتعاطفين وانتهى الأمر. فالإحسان أو الإساءة، كل منهما في نظر المحب إحسان.

41- بـــل أســـيئوا فـــي الهـــوى أو أحســـنوا　　كـــل شـــيء حســـن مـــنكم لـــدي

و دلالة "أو" هنا مماثلة لدلالتها في البيت السابق، أي تحمل معنى الإباحة و التساوي.

57-وإذا ولـــــت تولـــــت مهجتـــــي　　أو تجلـــت صـــارت الألبـــاب فـــي(*1)

"أو" في هذا البيت بمعنى (و إذا) أي أنها تدل على الشرط، و قد اختزلت تجنبا للتكرار و حفاظا على الوزن، و أصل التركيب «و إذا تجلت صارت الألباب في».

68-بـــئس حـــال بـــدلت مـــن أســـنها　　وحشـــة، أو مـــن صـــلاح العـــيش غـــي(*2)

(*) أوعدوني: هدّدوني، عدوني: من الوعد، أمطلوا: من مطله أي سوّفه بوعد الوفاء مرة بعد أخرى، اللّيْ: المماطلة، يريد: أن الحكم دين الحب، يحلل المماطلة في أداء دين المحب.

(**) حشا سال: أي فؤاد رجل سال للحب، المن: من منّ به عليه : أي تكرّم

(*1) ولت: أعرضت، تولت: أي ذهبت، مهجتي:روحي، تجلت: برزت، الألباب: العقول، الواحد لب، في: غنيمة، و أصله الهمز، يعني: فيء

(*2) الغي: الضلال

وقد وردت "أو" هنا لمنع التكرار واختزال الخطاب، ذلك أن: "أو" تساوي" وبئس حال بدلت"، فتقدير الجملة المعطوفة أن تكون: "وبئس حال بدلت من صلاح العيش غي".

83- فالقضا ما بين سخطي و الرضى من له أقص قضى أو أدن حيّ

و قد أفادت "أو" في هذا البيت التفصيل بعد الإجمال، ذلك أن تحليل مركبات هذا البيت يعطينا:

سخطي = أقص قضى.

الرضى = أدن حيّ.

وإذا حللنا دلالات "أو" بمراعاة ثنائية: المرسل/المتلقي، في الأبيات يمكن الوصول إلى تحديد الأبعاد التالية:

-البيت (25): المرسل (ابن الفارض)/المتلقي (القارئ أو السامع): "أو" وظفت للدلالة على الإباحة وعوضت تركيب سبقها، فأدت بذلك وظيفة اختزالية، وقد تم هذا الاختزال كما هو موضح:

التركيب في البيت: هل سمعتم أو رأيتم ......لحظ مهاة أو ظبي ——◄ وهو تركيب اختزالي.

التركيب التأويلي: هل سمعتم أو هل رأيتم.....لحظ مهاة أو لحظ ظبي —◄ وهو تركيب دون اختزال.

-البيت (30): المرسل (ابن الفارض)/المتلقي (المحبوب):"أو" وظفت للدلالة على تساوي وقع الاختيار وتأثيره على ابن الفارض [أوعدوني أو عِدوني].

-البيت (40): المرسل (ابن الفارض)/المتلقي (المحبوب): "أو" وظفت -هنا أيضا- للدلالة على تساوي وقع الاختيار [عين ماء أو حشا سال].

-البيت (41): المرسل (ابن الفارض)/المتلقي (المحبوب): "أو" وظفت -هنا أيضا- للدلالة على تساوي وقع الاختيار [أسيئوا أو أحسنوا].

-البيت (57): المرسل (ابن الفارض)/المتلقي (القارئ أو السامع): جاءت "أو" تعويضية لتركيب قبلها. وأدت دور اختزالي لتجنب التكرار.

التركيب في البيت: و إذا ولّت .... | أو | تجلت صارت الألباب في

التركيب التأويلي: و إذا ولت .... | و إذا | تجلت صارت الألباب في

-البيت (68): المرسل (ابن الفارض)/المتلقي (القارئ أو السامع): جاءت "أو" تعويضية لتركيب قبلها. و أدت دور اختزالي لتجنب التكرار.

التركيب في البيت: بئس حال بدلت من أنسها=وحشة، أو من صلاح العيش غي.

التركيب التأولي: بئس حال بدلت من أنسها وحشة، و بئس حال بدلت من صلاح العيش غي.

-البيت (83): المرسل (المحبوب)/المتلقي (ابن الفارض): جاءت "أو" تفيد التفضيل و الشرح، حيث شرح معنى السخط و الرضى.

مما سبق يمكن استخلاص ثلاث دلالات لـ"أو" حسب طرفي الثنائية المرسل/ المتلقي و هي :

أ- المرسل/ المتلقي ⟸⟹ ابن الفارض/ المحبوب: "أو" حملت دلالة التساوي.

ب- المرسل/ المتلقي ⟸⟹ ابن الفارض/القارئ أو السامع: "أو" جاءت تعويضية و اختزالية.

ت-المرسل/ المتلقي ⟸⟹ المحبوب/ ابن الفارض: جاءت "أو" للشرح و التفصيل.

3- حرف "لم":

من الحروف الدواخل، نافية جازمة، تدخل على الفعل المضارع، فتحوله إلى الماضي، وتنفيه في الماضي مطلقا، فيكون «الفعل المضارع خالصا بمعنى المضي إذا سبقه حرفان مما يعرف بأدوات الجزم، وهما "لم" و"لما"»[1]، فـ"لم" تضطلع بوظيفة تحويل زماني بحت، يتلبس بالفعل الذي تدخل عليه، و« ظاهر مذهب سيبويه أنها تدخل على مضارع اللفظ، فتصرف معناه إلى المضي، وهو مذهب المبرد، و أكثر المتأخرين، و ذهب قوم، منهم الجزولي، إلى أنها تدخل على ماضي اللفظ فتصرف لفظه إلى المبهم، دون معناه، و نسب إلى سيبويه، و وجهه أن المحافظة على المعنى أولى من المحافظة على اللفظ، و الأول هو الصحيح، لأن له نظيرا، و هو المضارع الواقع بعد لو، و القول الثاني لا نظير له»[2]، ويتضح مما سبق أن الوظيفة الرئيسية لـ"لم" هي وظيفة الجزم* الذي يعني في اللغة « القطع، و هو في اصطلاح علماء العربية قطع الحركة من آخر الكلمة، أو قطع امتداد الحركة، وهو ما يعرف بحذف حرف العلة، أو قطع علامة الإعراب في ما يعرف بالأفعال الخمسة وهي النون»[3]، ومن المعلوم أن الجزم من العلامات الإعرابية الخاصة بالفعل دون الاسم؛ ويرجع اختصاص «الفعل بالجزم إلى أن عامل الجزم يدل على النفي غالبا كـ "لم" و"لما" والذي يجوز نفيه هو المعاني دون الذوات، لأن النفي يقتضي العدم، والذات غير قابلة له ، وقد علمت أن الفعل يدل على المعنى دائما وأن الاسم أكثر ما يدل على الذات، ومن أجل أن الاسم أكثر ما يدل على الذات، وأن عامل الجزم يقتضي العدم الذي لا يقبله الذات، لم يصح أن يدخل عامل الجزم على الاسم، وصح دخوله على الفعل لأنه الدال على ما يجوز نفيه، فاختص به»[4]، ومن هنا نستخلص سمتين أساسيتين لـ"لم" هما:

- أنها لا تدخل إلا على ما يفيد المعاني.
- أنها تتعلق بسياق الزمانية.

---

(1) أحمد عبد الستار الجواري، نحو المعاني ص 52

(2) ابن أم قاسم المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني، نسخة مأخوذة من موقع الوراق على الانترنت www.alwaraq.com ، ص 79

(*) من وظائف "لم" التي أشار إليها المرادي:الجزم، أن تكون ملغاة أن تكون ناصبة، ينظر الجنى الداني في حروف المعاني،ص79،80

(3) أحمد عبد الستار الجواري، نحو المعاني، ص 52

(4) ابن هشام الأنصاري (ابن محمد عبد الله)، شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، تحقيق: محمد محي الديم عبد الحميد، دار الطلائع، مصر، ط/2004، ص 61

و قد وردت "لم" في التراكيب التالية:

7-كهلال الشك لولا أنه — أنّ عيني عينه لم تتأي[*]

10-بين أهليه غريبا نازحا — وعلى الأوطان لم يعطفه لي[**]

11-جامحا إن سيم صبرا عنكم — وعليكم جانحا لم يتأي

33-أو لم ينه النهى عن عذله — زاويا وجه قبول النصح زي

50-لم يرقني منزل بعد النقا — لا ولا مستحسن من بعد مي

60-لم تكد أمنا تكد من حكم لا — تقصص الرؤيا، عليهم يا بني

66-دار خلد لم يدر في خلدي — أنه من ينأ عنها يلق غي

79-إن تكن عبدا لها حقا تعد — خير حر لم يشب دعواه لي[1*]

88-بابا وصلي السأم في سبل الضنى — منه لي ما دمت حيا لم تبي[2*]

93- ما رأت مثلك عيني حسنا — و كمثلي بك صبا لم تري

103-لو طويتم نصح جار لم يكن — فيه يوما يأل طيا يال طي

115-يا أصيحابي تمادى بيننا — و لبعد بيننا لم يقض طي

124-عتب لم تعتب و سلمى أسلمت — و حمى أهل الحمى رؤية ري

136-خففي الوطء ففي الخيف سلمت — على غير فؤاد لم تطي

150- ذهب العمر ضياعا و انقضى — باطلا إذا لم أفز منكم بشي

لقد ورد الحرف "لم" ليحول مجموعة الأفعال إلى الدلالة على الماضي ثم نفي وقوعها. وإذا كانت هذه هي الوظيفة العامة لهذا الحرف، فإن أول ما يستدعي التوقف عنده بعد ذلك، هو الضمير المتعلق بالفعل المجزوم حيث جاء متنوعا مع أنه لم يتجاوز الإفراد؛ فقد ورد الفعل المجزوم منسوبا إلى الضمائر:

أ- الضمير (هو) في الأبيات: 10 ،11، 33، 79، 103، 115، 66.

ب-الضمير (هي) في الأبيات: 7، 60، 124.

ت-الضمير (أنا) في البيتين 50، و 150.

ث-الضمير (أنتِ) في البيتين 136 و 93

ج- الضمير (أنتَ) في البيت 88.

إن هذا التنويع في توظيف الضمائر مع أداة الجزم (لم) يضفي على التراكيب ثراء دلاليا يستمد شرعيته من تعدد سياقات الجزم، ويزداد هذا الثراء الدلالي، إذا تتبعنا مرجعية كل ضمير من هذه

(*) لم تتاي: لم تقصد، أي لولا أنينه لما قصدت عيني عينه

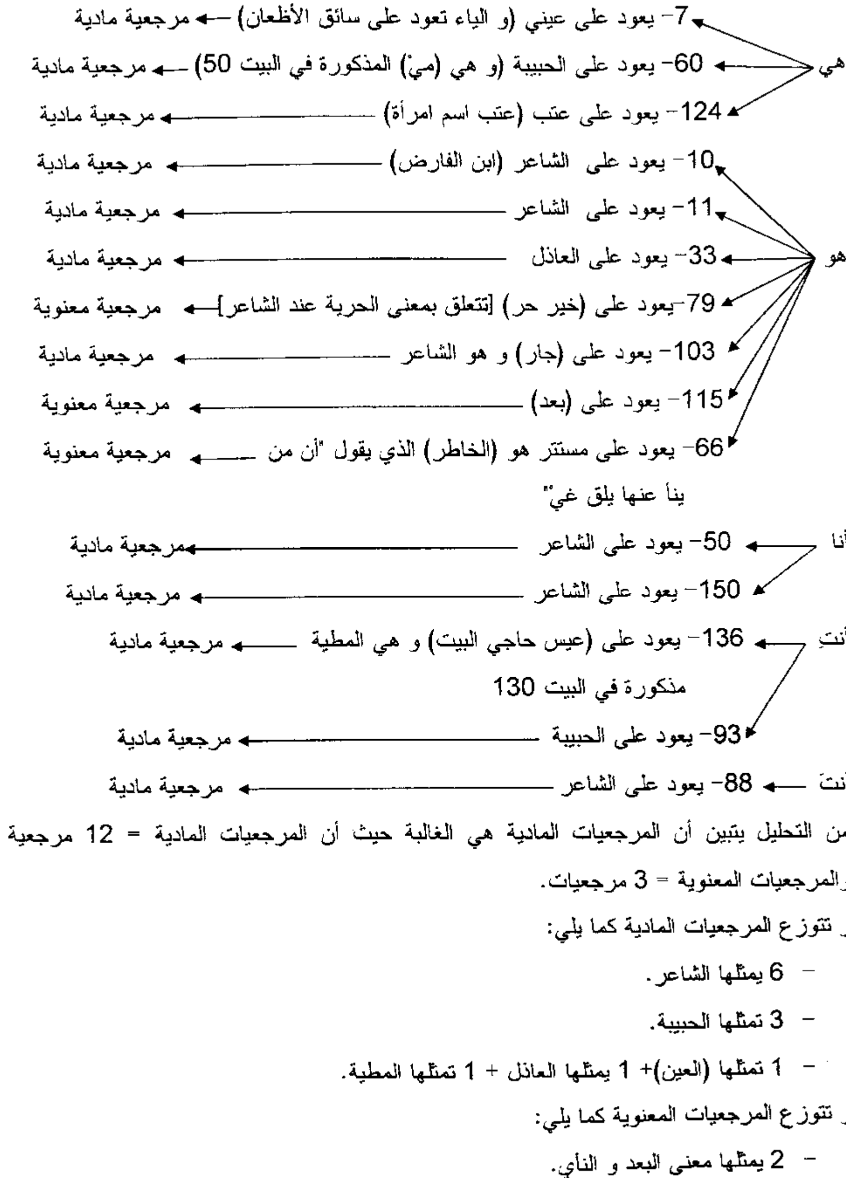
(**) لي: عطف، يعطفه: يرجعه

(1*) لي: انكار، لم يشب: لم يخالط

(2*) لم تبي: من تبوأ الرجل المكان، أي حله و أقام به

الضمائر، والقصد بالمرجعية هنا، تحديد الذات التي يعود عليها كل ضمير.

و من خلال سياق الأبيات يمكن استخراج مرجعيات الضمائر كالتالي:



من التحليل يتبين أن المرجعيات المادية هي الغالبة حيث أن المرجعيات المادية = 12 مرجعية والمرجعيات المعنوية = 3 مرجعيات.

و تتوزع المرجعيات المادية كما يلي:

- 6 يمثلها الشاعر.
- 3 تمثلها الحبيبة.
- 1 تمثلها (العين)+ 1 يمثلها العاذل + 1 تمثلها المطية.

و تتوزع المرجعيات المعنوية كما يلي:

- 2 يمثلها معنى البعد و النأي.

– 1 يمثّلها معنى الحرية عند ابن الفارض.

و مما سبق يظهر جليا فعاليتين وظيفيتين تؤديهما الثنائية المتلازمة، الضمير/ المرجعية؛ فمن جهة تبرز الفعالية الأولى التي ترتكز على الضمير فتؤدي إلى توحد في الضمير و تعدد في المرجعيات الخاصة به؛ أي أن الدال واحد (و هو الضمير)، و المدلولات متعددة (وهي المرجعيات). و هو ما يتضح من خلال التحليل السابق. و من جهة أخرى تتجلى الفعالية الثانية التي ترتكز على المرجعية حيث تؤدي بدورها إلى توحد لكنه في المرجعية، و تعدد لكنه في الضمائر و هذا يفضي إلى أن المدلول واحد (المرجعية) و الدال متعدد (الضمائر) و يتضح ذلك أكثر من خلال هذا التمثيل:

المرجعية	الضمير	رقم البيت الذي ورد فيه
الشاعر	هـو	10
	هـو	11
	هـو	103
	أنـا	50
	أنـا	150
	أنـتَ	88
الحبيبة	هـي	60
	هـي	124
	أنـتِ	93
البُعد	هـو	66
	هـو	115
عين سائق الأظعان	هـي	7
العاذل	هـو	33
المطية	أنـتِ	136
الحرية	هـو	79

إن هذا الاختلاف في تواتر ورود المرجعيات يجلب معه دلالة مختفية وراء النص؛ مفادها أنه كلما زاد تواتر المرجعية زادت أهميتها، واتضحت وظيفتها في بناء علاقات الخطاب الشعري الفارضي، ويتضح تواتر المرجعيات كما يلي:

المرجعية	**تواترها**	**النسبة %**
الشاعر	6 مرات	40
الحبيبة	3 مرات	20
البعد و النأي	2 مرة	13.33
سائق الأظعان	1 مرة	6.67
العاذل	1 مرة	6.67
المطية	1 مرة	6.67
معنى الحرية	1 مرة	6.67

و من هنا يظهر أن القصيدة مبنية على ثنائية طرفيها الشاعر/ الحبيبة. تربط بينهما علاقة رئيسية هي علاقة البعد و النأي، و تتموضع ضمن هذه العلاقة مجموعة من العوامل تؤدي وظيفتين مختلفتين:

أ- وظيفة نفي البعد و تحقيق القرب، و هي عوامل: سائق الأظعان المطية، معنى الحرية.

ب-وظيفة إقرار البعد و نفي القرب و هي عامل: العاذل.

ومن خلال الاعتماد على توزع العوامل بين الوظيفتين يتضح توجه ابن الفارض نحو نفي البعد وتحقيق القرب؛ ذلك أن النسبة المئوية للعوامل المحفزة على القرب تساوي 60%، أما نسبة العوامل المحفزة على البعد فتساوي 6.67% التي يمثلها عامل (العاذل)؛ باعتبار أن الطرف (الحبيبة) يمثل مرجعية ثابتة لا تبدي أي حركية اتجاه أي نوع من العلاقتين [القرب أو البعد]؛ بل هي تترقب حركية الطرف الأخر (الشاعر) فقط. و أيضا باعتبار أن العلاقة (البعد) هي حدث متحقق لا يكتسب استمراريته من ذاته بل من العوامل التي تساعده على البقاء و هي هنا (العاذل) فقط. إذن: فمحفزات القرب = 60% و محفزات البعد = 6.67%.

و هذا يرسخ التوجه الفارضي المشار إليه سابقا.

إنّ وظيفة (لم) هي الجزم و تحويل دلالة الأفعال من المضارع إلى الماضي مع نفي وقوعها. فما هي الأفعال المجزومة في كل مرجعية؟ و ما الإيحاءات التي تتضمنها؟ الأفعال المجزومة المتعلقة بالمرجعية (الشاعر) هي: لم يعطفه، لم يتأي، لم يكن، لم يرقني، لم أفز، لم تُبَيْ.

الأفعال المجزومة المتعلقة بالمرجعية (الحبيبة) هي: لم تكد، لم تعتب، لم تري.

الأفعال المجزومة المتعلقة بالمرجعية (البعد) هي: لم يَدُرْ، لم يقضَ.

إن ربط الرسائل التي تشكلها التراكيب المتضمنة للجزم، بالثنائية التواصلية مرسل/متلقي، يفجر مجموعة من الدلالات العميقة التي تقوّم توجه الرسالة الفارضية وتجلي مقصدية المرسل، والجدول التالي يوضح تغير طرفي هذه الثنائية في كل خطاب يتضمن الجزم:

المرجعية	الرسالة (الفعل المجزوم)	المرسل	المتلقي
الشاعر	لم يعطفه	سائق الأظعان	الحبيبة
	لم يتأي	سائق الأظعان	الحبيبة
	لم يكن	الشاعر	الحبيبة
	لم يرقني	الشاعر	الشاعر
	لم أفز	الشاعر	الحبيبة
	لم تبي	الحبيبة	الشاعر
الحبيبة	لم تكد	الشاعر	المستمع أو القارئ
	لم تعتب	الشاعر	المستمع أو القارئ
	لم تري	الشاعر	الحبيبة
البعد	لم يدر	الشاعر	المستمع أو القارئ
	لم يقض	الشاعر	أصحاب الشاعر
سائق الأظعان	لم يتأي	سائق الأظعان	الحبيبة
العاذل	لم ينه	الشاعر	الحبيبة
المطية	لم تطي	الشاعر	المطية
الحرية	لم يشب	الشاعر	العاذل

الثنائيات مرسل/متلقي الناتجة من هذا التحليل هي:

سائق الأظعان/ الحبيبة ←———— 3 مرات

الشاعر/ الحبيبة ←———— 4 مرات

الشاعر / المستمع أو القارئ ←———— 3 مرات

الشاعر / العاذل ←———— 1 مرة

الشاعر / الشاعر ←———— 1 مرة

الشاعر / المطية ←———— 1 مرة

الشاعر / أصحابه ←———— 1 مرة

الحبيبة / الشاعر ←———— 1 مرة

سبق في هذه الثنائيات المذكورة أن الطرف المرسل قد أبلغ رسالة إلى الطرف المتلقي تحمل دلالة نفي وقوع فعل معين من قبل ذات ثالثة هي موضوع الرسالة. و يمكن تحليل مضامين الرسائل في الثنائيات كما يلي:

- **في الثنائية: سائق الأظعان/ الحبيبة** ←—— رسالة تنفي حدوث الأفعال (يعطفه، تتأي، يتأي) من قبل الشاعر؛ أي أن الشاعر لم يرجع إلى وطنه في السبيل الوصول إلى وطن الحبيبة و أنه لم يتوقف عن الميل إليها و التقرب منها.
- **في الثنائية: الشاعر / الحبيبة** ←—— رسالة تنفي حدوث الفعل (أفز) من قبل الشاعر، لكن نفي الفوز هنا شرط يتحقق بحدوثه ذهاب العمر ضياعا، و في الوقت نفسه يحمل في طياته

دلالة معاكسة هي أن حدوث الفوز يحقق نفي ذهاب العمر ضياعا، و كذلك هذه الثنائية تتضمن رسالة تنفي حدوث الفعل (تري) من قبل الحبيبة، لكنه نفي لحدوث الرؤية لحالة مماثلة لحالة الشاعر في غيره.

و تحمل أيضا رسالة تنفي حدوث الفعل (ينه) من قبل العاذل لكنه نفي جاء في سياق الاستفهام الانكاري، يحمل معه دلالة التعجب الذي يعتري الشاعر بسبب تواصل نصح العاذل رغم إعراض الشاعر عنه.

- **في الثنائية: الشاعر / المستمع أو القارئ ←** في كل حالات هذه الثنائية الشاعر يوجه رسالة إلى المستمع أو القارئ موضوعها الحبيبة، و هو ينفي وقوع الفعلين (تكد، تعتب) من قبل الحبيبة،وهو نفي يفيد تنزيه الحبيبة و تبرأتها من كل العيوب و التهم.

مما سبق تتضح جليا فعالية الجزم بـــ"لم" في ترسيخ التوجه العام للخطاب الشعري الفارضي، الذي يصب في اصرار ابن الفارض، على الرحلة نحو الحبيبة، وسعيه الحثيث لأجل الوصول واللقاء، وتجاهله لعذل العاذلين ثم تنزيه الحبيبة من كل المعايب والتهم واضفاء صفة الكمال عليها.

4-اسم الإشارة:

من بين الوحدات التي وظفها ابن الفارض في يائيته، اسم الإشارة و قد لا يكون توظيفه بتلك الكثافة التي تؤسسه كظاهرة أسلوبية تستدعي المتابعة، غير أن هناك سمة مغرية و مستفزة تكمن في طريقة و نمط توظيف اسم الإشارة ، الذي هو عبارة عما ، « دل على مسمى و إشارة إلى ذلك المسمى، تقول مشيرا إلى زيد مثلا: "هذا" فتدل لفظة "ذا" على ذات زيد، و على الإشارة لتلك الذات ..... و تنقسم أسماء الإشارة إلى بحسب من هي له ستة أقسام باعتبار التقسيم العقلي، و خمسة باعتبار الواقع، و بيان الأول أنها إما مفردة أو مثنى، أو مجموع ، و كل منها إما لمذكر أو مؤنث، و بيان الثاني أنهم جعلوا عبارة الجمع مشتركة بين المذكرين و المؤنثات.

فللمفرد المذكر "هذا".

و للمفرد المؤنثة "هذه" و "هاتي" و "هاتا".

و لتثنية المذكرين "هذان" رفعا و "هذين" جرا و نصبا .

و لتثنية المؤنثين "هاتان" رفعا و "هاتين" جرا و نصبا .

ولجمع المذكر والمؤنث "هؤلاء" بالمد في لغة الحجازيين، وبها جاء القرآن، وبالقصر في لغة بني تميم. و ليست "ها" من جملة اسم الإشارة، و إنما هي حرف جيء به لتنبيه المخاطب على المشار إليه، بدليل سقوطه منها، جوازا في قولك "ذا" و "ذاك" و وجوبا في قولك "ذلك"»[1] .

(1) ابن هشام الأنصاري، شرح شذور الذهب، ص 172-173

فاسم الإشارة إذن هو عبارة عن دال عائم في فضاء اللغة، يستدعي مجموعة لا متناهية من المدلولات لا تربطه بها أي علاقة ثابتة إلا ما يفرضه السياق عليه، وأيضا فإنه يستدعي دلالات ترتبط بالمكانية من حيث القرب و البعد و ترتبط بالصورة الصوتية من حيث التنبيه.

لقد وظف الشاعر اسم الإشارة في قصيدته (16) مرة في الأبيات التالية:

27- وضـــــع الأســـــي بصــــدري كفـــه قـــال مــــالي حيلـــة فـــي **ذا** الهـــوى

31- رجــــع اللاحـــــي علــــيكم آنســـــا مـــن رشـــادي و **كــذلك** العشـــق غـــي

40- أوحشــــا ســــال، و مــــا أختـــاره إن تــــروا **ذاك** بــــه منّـــا علـــيْ

43- وأشـــد باســـم الـــلاء خـــيمن **كـــذا** عـــن كـــدا، واعـــن بهـــا أحويـــه حـــي

51- آه، وا شــــوقي لضـــحاي وجههـــا و ظمـــــا قلبـــــي **لــــذياك** اللمـــــي

62- فلهـــــا الآن أصــــلي، قبلــــت **ذاك** منـــي و هــــي أرضــــى قبلتـــي

63- كحلـــت عينـــي عمــي، إن غيرهـــا نظرتـــــه، ايـــــه عنـــــي **ذا** الرشـــــي

72- مللـــي مـــن ملـــل، والخيـــف حيـــف تقاضـــــــيه، وأنّـــــــى **ذاك** وَيْ

76- فـــأرح مـــن لـــذع عـــذل مســـمعي وعـــن القلـــب **لتلـــك** الـــراء زي

78- وأدعنـــي، غيـــر دعـــي، عبـــدها نعـــم مـــا أســـموه بـــه **هـــذا** الســـمي

95- **هكـــذا** العشـــق رضـــيناه، و مـــن يـــأتمر، إن تـــأمري، خيـــر مـــري

105- مـــا بـــودي، آل مـــي، كـــان بـــث الهـــــوى إذ **ذاك**، أودى ألمـــــي

120- أيْ صـــبا، أيّ صـــبا هجـــت لنـــا ســـحرا، مـــن أيـــن **ذيـــاك** الشـــذي

121- **ذاك** أن صـــافحت ريـــان الكـــلا وتحرشـــــت بحـــــوذان كلـــــي

122- **فلـــذا** تـــروي، و تـــروي، ذا صـــدى و حـــديثا، عـــن فتـــاة الحـــي، حـــي

129- حلفـــت نـــار جـــوى حـــالفني لا خبـــت دون لقـــا **ذاك** الخبـــيْ

فقد وردت "ذا" في موضعين.

ووردت "ذاك" [و هي ذا + ك] في (7) مواضع.

وجاءت "ذياك" و هي تصغير لـــ "ذا" في موضعين.

و قد وردت "ذا" مرتبطة بحروف قبلية: كذاك، كذا، هذا، هكذا، لذا، كل منها في موضع واحد.

و ورد اسم الإشارة "تلك" في موضع واحد.

هذا عن الصيغ التي ورد بها اسم الإشارة، أما في ما يخص المشار إليه فقد جاء بصيغة التصغير في (6) مواضع وفق التوزيع التالي:

- ذا + صيغة التصغير ← في موضعين، أي أن توظيف "ذا" جاء مقرونا دائما بتصغير المشار إليه.

- ذياك + صيغة التصغير ← في موضعين، فتوظيف "ذياك" أيضا جاء مقرونا دائما بتصغير المشار إليه، و هو ما يعني أن التصغير قد مس كلا من اسم الإشارة و المشار إليه.
- هذا + صيغة التصغير ← لقد تم تصغير المشار إليه في الموضع الوحيد الذي ورد فيه اسم الإشارة "هذا".
- ذاك + صيغة التصغير ← ورد في موضع واحد من بين (6) مواضع التي وظف فيها اسم الإشارة "ذاك".

إضافة إلى ما سبق فإن السمة الأسلوبية الأخرى التي يمكن ملاحظتها في توظيف ابن الفارض لاسم الإشارة هي أنه لم يرد أبدا مقرونا باللام [ذالك] وورد مقرونا بـــ (ها) في موضعين فقط، وورد مقرونا بالكاف في (10) مواضع.

السمة الأخرى هي أن اسم الإشارة جاء بصيغة المذكر في كل المواضع ما عدا في موضع واحد فإنه ورد بصيغة المؤنث (تلك).

السمة الأسلوبية الأخرى هي أن المشار إليه في الأبيات (40-43-62-72-105-121-122) جاء على شكل مضمون كلام سابق لاسم الإشارة، أي أنه احتل وضعية قبلية بالنسبة لاسم الإشارة.

ويمكن استخراج مجموعة من السمات الأسلوبية المتعلقة بتوظيف ابن الفارض لاسم الإشارة، مما يحيطه بتراكمات دلالية و إيحائية تستدعي التنقيب عنها، و أهم هذه السمات هي:

- الحروف المقرونة باسم الإشارة: اللام (0 مرة)، ها (مرتين) ، الكاف (10 مرات).
- ارتباط اسم الإشارة بصيغة التصغير في المشار إليه في مواضع كثيرة.
- غالبية الحالات التي جاء اسم الإشارة فيها عائد على كلام سابق.

ودلالة الحروف التي تقرن باسم الإشارة لا تخرج عن الدلالة المكانية أو التنبيهية، فتقول « ذا للقريب، و ذاك للمتوسط، و ذلك للبعيد، و من لم ير التوسط جعل ذاك للبعيد أيضا، و تدخل "ها" للتنبيه على المجرد كثيرا، وعلى المقرون بالكاف وحدها قليلا، ولا تدخل على المقرون باللام»[1] إذن فحرفي الكاف واللام يحملان دلالة مكانية توضح توسط وبعد موضع المخاطب، والهاء تؤدي دور تنبيهي للمخاطب وهذا ما أشار إليه ابن هشام بقوله:« و ليست "ها" من جملة اسم الإشارة وإنما هي حرف جيء به لتنبيه المخاطب على المشار إليه؛ بدليل سقوطه منها: جوازا في قولك "ذا" و"ذاك" ووجوبا في قولك "ذلك" ولا الكاف اسم مضمر مثلما في "غلامك" لأن ذلك يقتضي أن تكون مخفوظة بالإضافة، وذلك ممتنع؛ لأن أسماء الإشارة لا تضاف لأنها ملازمة للتعريف؛ وإنما هي حرف (أي الكاف) لمجرد

(1) ابن أم قاسم المرادي، الجنى الداني، ص 70

الخطاب لا موضع له من الإعراب، وتلحق اسم الإشارة إذا كان للبعيد، وأنت في اللام قبله بالخيار، تقول: "ذاك" أو "ذلك"»[1] .

معلوم مما سبق أن المشار إليه جاء في (7) مواضع عبارة عن مضمون كلام سابق لاسم الإشارة، وجاء اسم في (9) مواضع، وهذه المواضع هي التي يمكن البحث فيها على بعض دلالات اسم الإشارة.

لقد ورد المشار إليه اسما في المواضع التالية:

رقم البيت	اسم الإشارة	المشار إليه	رقم البيت	اسم الإشارة	المشار إليه	رقم البيت	اسم الإشارة	المشار إليه
27	ذا	الهُوَيْ	63	ذا	الرُشَيْ	95	هكذا	العشق
31	كذاك	العشق	76	تلك	الراء	120	ذياك	الشذي
51	ذياك	اللُمَيْ	78	هذا	السمي	129	ذاك	الخُبي

"**ذا**" تدل على قرب المشار إليه، و المشار إليه هنا (الهوي، الرشي).

الهوي: تصغير "الهوى" وهو حالة وجدانية عاطفية تعتري الشاعر، أي هي العلاقة الوجدانية التي تربط الشاعر بالمحبوب.

الرشي: الغزال الصغير، و هو معادل موضوعي للمحبوب في هذا البيت.

إذن فدلالة القرب هنا تتعلق بشعور داخلي لدى الشاعر، و كذلك بالمحبوب الذي هو قريب روحيا و إن بَعُد مكانيا.

ذاك: وردت مرتين في البيتين 31- و كذلك العشق 129- ذاك الخبي.

العشق: حالة وجدانية.

الخبي: تصغير الخباء و هي الخيمة، و هي مكان يوجد فيه المحبوب.

و الكاف تدل على التوسط أو البعد، و هذا واضح في حالة (ذاك الخبي) إذ أن خباء المحبوب يجب أن يكون بعيدا حتى تشد إليه الرحال. لكن هل يكون العشق بعيدا؟ حالة البعد هنا ارتبطت بحالة أخرى تتعلق بمفهوم العشق،و هي (الغي) بمعنى الضلال، إذن فابن الفارض يشير إلى أن العشق البعيد انما هو العشق الذي يعني الضلال. و تتضح هذه الدلالة أكثر في التركيب (95- هكذا العشق رضيناه) حيث وظف ابن الفارض لفظة (العشق) كمشار إليه، لكنه أشار إليها بـــ"ذا" بدل "ذاك" و وصفها بـــ"رضيناه" بدل "غي". من هنا يتضح أن العشق بعد اسم الإشارة نوعان:

عشق بعيد في: كذاك العشق غي.

عشق قريب في: هكذا العشق رضيناه.

(1) ابن هشام الأنصاري، شرح شذور الذهب، ص 173

هذا: وردت مرة واحدة: 78- هذا السمي.

"الهاء" جاءت لتنبيه المخاطب وهو(العاذل) على مضمون الخطاب الذي يشرح معنى الحرية والعبودية عند ابن الفارض.

إضافة إلى ما سبق، فقد ورد المشار إليه بصيغة التصغير في (6) مراضع، موضحة في الجدول التالي:

رقم البيت	اسم الإشارة	المشار إليه المصغر	أصله	رقم البيت	اسم الإشارة	المشار إليه المصغر	أصله
27	ذا	الهُوَيْ	الهوَى	78	هذا	السُّمَيْ	الاسم
51	ذياك	اللُّميْ	اللّمى	120	ذياك	الشُّذَيْ	شذا
63	ذا	الرُّشَيْ	الرَّشا	129	ذاك	الخُبَيْ	الخباء

و التصغير لغة: هو التقليل، و اصطلاحا: تغيير مخصوص يمس الأسماء، و هو ملحق بالمشتقات لأنه وصف في المعنى، و من دلالاته:

- تقليل ذات الشيء أو كميته، نحو:كليب و دريهمات.
- تحقير شأن الشيء نحو رجيل.
- تقريب زمان الشيء أو مكانه، نحو: قبيل العصر، و بُعيد المغرب، و فُويق الفرسخ، و تُحَيت البريد.
- تقريب منزلة الشيء نحو: صُدَيِّقِيْ، أو تعظيم منزلته.
- تمليح الشيء أو تدليله نحو: صاحب صويحب، حمراء، حميراء.

و كل هذه الدلالات ترجع إلى التحقير و التقليل[1]

و من خلال السياق يظهر أن ابن الفارض، قد وظف صيغة التصغير للدلالة على التمليح و تدليل المشار إليه، مما يعطيه مكانة خاصة عند الشاعر، و مما يرسخ هذه الدلالة أن الأسماء التي مثلت المشار إليه لم تخرج على إحدى حالتين:

- الحالة الأولى: أنها اسم للمحبوب أو لمتعلق من متعلقاته.
- الحالة الثانية: أنها رمز للعلاقة بين الشاعر و محبوبه.

حيث مثل الحالة الأولى. الأسماء التالية: اللُّمي، الرشي، الشذي، الخبي.

فاللمي: هو تصغير اللُّمى، و هو سمرة في الشفاه، أي أنه مثل صفة بصرية من صفات المحبوب. والشذي: تصغير شذا، و هو الرائحة الطيبة، أي أنه مثل صفة شمية من صفات المحبوب.

(1) بتصرف: أحمد بن محمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، قدم له و علق عليه، محمد بن عبد المعطي، خرج شواهده: أبو الأشبال أحمد سالم المصري، دار الكيان، الرياض السعودية، ص 172

الرشي: صغير رشا، وهو الغزال الصغير، أي أنه مثل صفة متكاملة للمحبوب، وذلك بمراعاة تشبيه الشاعر لمحبوبه بالرشي.

الخبي: تصغير الخباء، و هو الخيمة، و قد مثل متعلق من متعلقات المحبوب، وهو مكان تواجده.

أما الحالة الثانية فقد مثلها: الهوي، السمي.

فالهوي: تصغير الهَوَى: و يعبر عن العلاقة الوجدانية و الروحية للشاعر اتجاه محبوبه.

السمي: تصغير اسم، و جاءت لفظة (السمي) في سياق وظفها للدلالة على حالة وجدانية تنتاب الشاعر، وهي حالة تتموضع بين مفهومي الحرية و العبودية.

ومن هنا لا يمكن أن يتصور غير معنى التمليح والتدليل في تصغير الشاعر لأسماء محبوبه، ومتعلقاته وعلاقته به. كما أن هناك دلالة أخرى تحملها صيغة التصغير هنا، وهي أن الشاعر يوحي بأنه يهيم حبا بكل ما يتعلق بمحبوبه مهما كان صغيرا و قليلا.

5-دلالات صيغ الأفعال و الأسماء :

الصيغة الصرفية لصيغة ما تعني «الهيئة التي ركبت فيها حروف الكلمة الأصلية والزائدة، والبناء الذي جمعت فيه، أو القالب الذي صبت فيه هذه الحروف، و هو الذي يعطي للكلمة صورتها و شكلها، و يجعل لها جرسا معينا»[1]،غير أن معرفة الصيغة الصرفية – أو الوزن كما يسميه القدامى– لكلمة ما لا يقتصر على ما ذكر فقط، بل يتعداه إلى تبين مجموعة من العلاقات التي تربط بين وحدات كل صيغة، و هذه العلاقات هي[2]:

أ- علاقات شكلية (صوتية): فكلمات الوزن (استفعل) تحمل دلالة (استـــ) في بدايتها، و لا تفصل بين فاءها و عينها حركة، أما العين فإنها متبوعة بالفتحة (في المبني للمعلوم).

ب-علاقات نحوية: فالوزن ينتج الفعل، و المصدر، و اسم الفاعل، و اسم المفعول، و صيغة التفضيل، أي أنه ينتج أجزاء من الخطاب.

ت-علاقات دلالية: فللأوزان معان معروفة (التعدي، المطاوعة....) و بواسطة الوزن يمكن تحليل الكلمات أو إنتاجها؛ فعلى المستوى التحليلي، يمكن عرض الكلمات التالية: أعشوشب، انبسط، انتهج.

و في تحليل هذه الكلمات، يجب كشف الوزن و الجذر في آن واحد، و كأن الكلمة (المعجمية) في العربية مكونة من جذر و وزن:

كلمة معجمية = وزن + جذر (1)

اعشوشب = افعوعل + عشب (2)

انبسط = انفعل + بسط (3)

فاكتشاف الوزن والجذر بصفة صريحة أو لاشعورية، يخدم أغراضا مختلفة، أبرزها، إدراك معنى الكلمة، أو الإلمام به، أو تحليل معناه؛ فالذي يقرأ (اعشوشب السهل) يدرك من خلال المعادلة(2) معنى الفعل، وإن لم يكن مطلعا عليه من قبل، أما في (انتهج و ابتهج) فالتحليل.

انتهج = افتعل + نهج (4)

ابتهج = افتعل + بهج (5)

يظهر أن الفعل الأول له علاقة بالنهج (الطريق) و الثاني له علاقة بالبهجة (السرور)[3].

يتضح مما سبق أن دراسة الصيغ الصرفية للوحدات المرفولوجية، المكونة للخطاب الشعري، تكتسي أهمية بالغة في معرفة توجهات ومقصديات الشاعر، وستركز هذه الدراسة على الصيغ التي ولد

(1) محمد المبارك، فقه اللغة و خصائص العربية، دار الفكر الحديث، لبنان، ط2 / 1964، ص 112

(2) بتصرف/ مصطفى حركات، اللسانيات العامة و قضايا العربية، ص 51

(3) بتصرف/ المرجع نفسه، ص 51-52

استخدامها دلالات متميزة، وأدت دورا واضحا في توجيه الخطاب نحو المقاصد، والأمل في كل هذا وصف النظام الصرفي في البائية لكشف أسرار اللغة فيها وتحديد نظامها.

أولا: بنية الأفعال:

يجب الإشارة إلى أنه من الصعب تتبع الصيغ الصرفية لكل الأفعال الواردة في اليائية، والتنقيب على دلالاتها ووظائفها في النص، لهذا فالبحث يركز على مجموعة من الصيغ شكلت بسبب كثافة تواترها، ظاهرة أسلوبية تستدعي الدراسة.

لقد وظف ابن الفارض في يائيته (266) فعل توزعت حسب الزمن كما هو موضح في الجدول:

زمن الفعل	تواتره في النص
الماضي	151
المضارع	78
الأمر	37
المجموع	266

من الواضح أن الفعل المهيمن على النص هو الفعل الماضي الذي «يتناول الزمن الذي مضى وانقضى سواء في القريب أو البعيد»[1]؛ وحالتي القرب والبعد تتحققان نسبة إلى زمن حدوث التكلم، فالمعنى «الأصلي للفعل الماضي، انصبابه على زمن مضى قبل التكلم، وهذا يستفاد من الصيغة أولا، ومن المقصود ثانيا، وكلاهما منوط بحركة الزمان، ومقاصد المتكلم، التي ترضخ لحركة المدة، ومقصد المتكلم»[2].

وهذه السمة الأسلوبية التي تغلب الفعل الماضي، تنحو بالنص إلى نمط سردي حكائي، يصف أحداث الخطاب على أنها وقعت وانتهى زمن وقوعها، و هذا ما يتناسب مع ما يستلزمه وصف رحلة ابن الفارض نحو محبوبه، كما أن سمة المضي تضفي خاصية اليقينية على محتوى خطاب ابن الفارض.

لقد وظف ابن الفارض مجموعة من الصيغ، رمى من خلالها إلى توصيل مضامين محددة، وأبرز هذه الصيغ:

1- <u>صيغة فَعَل</u>

من أكثر الصيغ توظيفا في اليائية، صيغة فَعَل التي مضارعها: يَفعِل و يَفعَل و يَفعُل، قال الرضيّ:« و اعلم أن باب فَعَل لخفته لم يختص بمعنى من المعاني، بل استعمل في جميعها؛ لأن اللفظ إذا خفَّ كثر استعماله و اتسع التصرف فيه»[3].

(1) علي شلق، الزمان في اللغة العربية و الفكر، دار الهلال، بيروت، ط1/ 2006 ص 72

(2) المرجع نفسه، ص 73

(3) ابن الحاجب الرضيّ (محمد بن الحسن الأستراباذي) ، شرح شافية ابن الحاجب، تحقيق: محمد نور الحسن، دار الكتب العلمية، لبنان، ط/ 1975 ، ج1 / ص 70

وقد ورد هذا البناء (فَعَل) في القصيدة في(158) موضع متوزعة على صيغ المضارع، الثلاث يفعِل، يفعَل، يَفعُل.

أ- صيغة فَعَل – يَفعِل:

ورد في هذا البناء (44) فعل في (56) موضع، كما هو موضح في الجدول التالي:

الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر
أنَّ	1	درى	2	صار	4	سبى	1	هدى	1
ضنَّ	2	سقى	1	زاد	1	حلف	1	هذى	1
ظلَّ	1	برى	3	صاد	1	جاء	1	عتب	1
ضلَّ	1	كوى	1	مال	1	هام	1	شام	1
خرَّ	1	شوى	2	جرى	3	زان	1	بان	1
عزَّ	1	رجع	1	طوى	2	عاش	1	هاج	1
حلَّ	1	زوى	2	نوى	1	عطف	1	ضاع	1
ضوى	1	حكى	1	سرى	1	روى	2	بكى	1
قضى	1	كفى	2	حمى	1	جلب	1		

ورد هذا البناء (فعل – يفعل) في اليائية ليوضح دلالات عدة منها:

- الدلالة على الحركة و التحول في الفعل (صار)، الذي وظف في الأبيات:

1-صار وصف الضر ذاتيا له عن عناء و الكلام الحي لي[*]

8- مثل مسلوب حياة مثلا صار في حبكم مسلوب حي[1*]

57- و إذا ولّت تولت مهجتي أو تجلت صارت الألباب فيْ[2*]

146- أي عيش مرّ لي في ظله أسفي إذ صار حظي منه أي[3*]

الفعل (صار) من أفعال التحويل؛ أي أنه يحمل دلالة التحول والتغير من حالة إلى حالة أخرى، و هذا التحول مبدأه الأساسي هو الحركة سواء أكانت حركة مادية أم حركة بمفهوم معنوي، ففي البيت (6)، التركيبين (صار وصف الضر ذاتيا)، و (الكلام الحي لي) يحملان دلالة الحركة حيث، أن قول ابن الفارض أن "وصف الضر صار ذاتيا" يحمل معه دلالة أن "وصف الضر لم يكن ذاتيا" من قبل، لكنه تحول إلى ذاتيا، أما التركيب (و الكلام الحي لي) فقد حذف منه فعل التحويل (صار) و تقدير التركيب(و صار الكلام الحي لي)، و هذا يعني أنه لم يكن ليا من قبل.

(*) الضر: سوء الحال، عناء: تعب و معاناة، (الكلام الحي ليْ: الكلام الواضح صار خفيا)

(*1) مسلوب حي: ملدوغ ثعبان، قد سلبت منه الحياة ، أي أنه صار إلاى هذه الحالة بسبب الحب.

(*2) و لت: أعرضت، تولت: أي ذهبت، مهجتي: روحي، تجلت: برزت – الألباب: العقول الواحد لب، في: غنيمة، و أصله الهمزة أي: فيء

(*3) يقصد أن حظه من هذا العيش الجميل صار التحسر و التأسف و التذكر.

إذن فالفعل (صار) يحمل دلالة الحركة والتحول، و يستلزم حالة قبلية تتحول إلى حالة بعدية، ويمكن توضيح ذلك بالجدول التالي:

البيت	الحالة القبلية	فعل التحويل	الحالة البعدية
6	كان وصف الضر غير ذاتيا	صار	وصف الضر ذاتيا
6	كان الكلام حَي (أي واضح)	صار	الكلام الحي لي (أي خفيا)
8	كان قبل حبكم حَي (من الحياة)	صار	في حبكم مسلوب حي (سلبت منه الحياة)
57	كانت الألباب ملكا لأصحابها	صارت	الألباب فيْ (أي غنيمة)
146	كان حظي من العيش وافر	صار	حظي منه أيْ (يعني التحسر و التذكر)

- الدلالة على المجيء بصعوبة في قوله:

77- خلّ خلـي عنـك ألقابـا بهـا جيءَ مينا، و انـج مـن بدعـة جـي(*)

المجيء هنا، مجيء صعب لأنه متعلق بـ (ألقابا) التي تعني البدعة، والبدعة غير مرغوب فيها، ولهذا يكون مجيئها صعب، كما أن بناء الفعل (جاء) للمجهول يدعم دلالة الصعوبة، كما أن صفة (مينا) بمعنى الكذب تضيف عاملا آخر يصعب المجيء.

ومما سبق يظهر أن ابن الفارض وقع في حالة اختيار بين الفعل (جاء) الذي يعني المجيء بصعوبة، كما في قوله تعالى: ﴿ إِذَا جَاءَكَ الْمُنَافِقُونَ ﴾[1] وفعل (أتى) الذي يعني المجيء بسهولة، كما في قوله تعال: ﴿ فَأَتَاهُمُ اللهُ مِنْ حَيْثُ لَمْ يَحْتَسِبُوا﴾[2] ؛ فاختار -ابن الفارض- فعل (جاء) و وظفه لأنه يوافق الدلالة التي قصدها.

كما أن دلالة المعاناة والتعبير عنها، واضحة في العديد من الأفعال التي وظفها ابن الفارض منها: أنّ، برى (3 مرات)، شوى (مرتين)، ذوى، سبى، هام، هاج، صاد، مال، طوى، كوى، و هذه الأفعال توضح أنواع من معاناة الشاعر:

أ- معاناة جسدية يسببها الحب والبعد، في الأفعال: برى، كوى، شوى، ذوى، وهذه الأفعال تعبر عن آثار جسدية تسببها المعاناة جراء الحب والبعد، والجدول يوضح دلالات الأفعال على هذه المعاناة.

(*) مينا: كذبا، جي: يقال إنها أول مكان ظهرت فيه البدعة

(1) من الآية 1 من سورة المنافقون

(2) من الآية 2 من سورة الحشر

الفعل	مكرر	دلالته على المعاناة الجسدية
برى	3	جاء الفعل (برى) مسندا إلى (الشوق و البعد) نحو: براه الشوق في البيت (5)، بمعنى أضعفه و أهزله، و هذا أثر جسدي
كَوَى	1	من كوى الشيء يكويه، أي عرضه للحرق بالنار، فالشاعر يشبه حرقة البعد و ما تخلفه بالكي، و هذا أثر جسدي.
شَوَى	2	شوى اللحم أي عرضه للنار حتي نضج
ذَوَى	1	أي ضعف و تهالك

ب-أفعال تحمل دلالة تعبير الشاعر عن معاناته هي: أنّ، طوى.

فأنَّ: من الأنين و هو صوت يصدر عن المريض بسبب الألم ، و هو عند الشاعر ألم الحب والبعد.

طوى: بمعنى ستر و أخفى السر، و معلوم ما يسببه إخفاء السر من معاناة نفسية.

ث- إدماج المعاناة مع وصف العلاقة بينه و بين حبيبه، في: سبى، هام، هاج، صاد، مال.

ب-صيغة فَعَل - يَفعَل:

يذهب اللغويون القدامى إلى أن هذه الصيغة، لا تتحقق إلا إذا كان الفعل حلقي العين أو اللام، وليس كل ما كان حلقيا كان مفتوحا فيهما، وحروف الحلق ستة: الهمزة، والهاء والحاء، والخاء، والعين، والغين[1]، وقد أكدوا «إيثار حروف الحلق للفتحة، وذلك أن الأصوات الحلقية تناسب في الغالب وضعا خاصا للسان يتفق مع ما نعرفه من وضعه مع الفتحة، فلهذه الظاهرة التي استرعت انتباه القدماء ما يبرره في القوانين الصوتية الحديثة»[2].

وقد وردت هذه الصيغة في (19) فعل في (31) موضع، كما هو موضح في الجدول التالي:

الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر
رأى	9	شاء	4	سلف	1	هوَى	1
وضع	1	كاد	1	ذهب	1	سأل	1
أبى	1	وهب	1	نهى	1	عَهَد	1
شفع	1	جمع	2	لقى	1	رعى	1
نال	1	سعى	1	رَقَى	1		

إن أوضح دلالة في هذه الصيغة، هي دلالة ، الرؤية، حيث ورد الفعل (رأى)، في(9) مواضع من(31) موضع، وهو ما يقارب نسبة 3/1 من مجموع المواضع التي شغلتها الصيغة فَعَل-يَفعَل ومن

(1) بتصرف/ أحمد محمد عبد الراضي، القضايا النحوية و الصرفية، ص 24

(2) المرجع نفسه، ص 25

الأبيات التي وظف فيها الفعل (رأى):

25- هل سمعتم أو **رأيتم** أسدا   صاده لحظ مهاة أو ظبي[*]

40- أو حشا سال و ما أختاره   إن **تروا** ذاك به منا علي[1*]

53- و **أرى** من ريحه، الراح انتشت   و له من ولـه يعنو الأري[2*]

74- لو **ترى** أين خميلات قبا   و تراعين جميلات القبي[3*]

75- كنت لا كنت بهم، صبًا **يرى**   مرَّ ما لاقيته فيهم حلي[4*]

يتضح جليا تغير دلالة الفعل (رأى) من توظيف لآخر:

في البيت (25)، رأيتم: جاء بمعنى الرؤية الحقيقية بواسطة حاسة العين.

في البيت (40)، تروا: جاء بمعنى الرأي و الاختيار، الناتج عن ملكة التفكير.

في البيت (53)، أرى: جاء بمعنى أعتقد اعتقادا يقينيا بلغ درجة الرؤية الحقيقية، فتحول الاعتقاد من طبيعته الوجدانية الروحية، إلى طبيعة مادية علمية.

في البيت (74)، ترى: بمعنى الرؤية الحقيقية.

في البيت (75)، يرى: حمل معنى الذوق، و كأنه نتاج حاسة التذوق حيث ارتبط بـ (مر و حلو).

فالفعل (رأى) في الخطاب الفارضي، أدى وظيفة وحدة مرفولوجية تستقطب دلالات مختلفة، تصب كلها في غاية واحدة، و هي ترسيخ العلاقة القائمة بين الشاعر و محبوبه.

و من الأفعال التي تكررت، فعل (شاء) في قوله:

85- رح معافى، واغتنم نصحي، وإن   **شئت** أن تهوى فللبلوى تهي[5*]

92- إن **تشي** راضية قتلي جوى   في الهوى،حسبي افتخارا أن **تشي**[6*]

123- سائلي ما شفني؟ في سائل الدمع   لو **شئت** غنى عن شفتي[7*]

لقد ورد الفعل (شاء) في هذه الأبيات بمعنى الإرادة و حرية الاختيار، و في كل الحالات لم ينسب المرسل (المتكلم) الفعل إلى نفسه، بل نسبه إلى المتلقي (المخاطب).

(*) المهاة: البقرة الوحشية، الظبي: الغزال الصغير

(*1) حشا سال: أي أتمنى فؤاد رجل سال للحب، المنُّ: من منّ به عليه أي تكرّم

(*2) الريح: الرائحة، الراح: الخمرة، انتشت: اكتسبت نشوة السكر، الوله: التحير يعنو: يخضع: الأرْي: مصغر الأري و هو العسل

(*3) الخميلة: المكان الكثير الشجر، كأنه ظل خيمة أو عريش

(*4) حُلَيّ: مصغر حلو.

(*5) رح: الأمر من راح يروح. تهي: تهيأ

(*6) إن تشي: إن تشائي، و هو تخفيف، الجوى: شدة الوجد

(*7) ما شفني: ما أضعفني و أنحلني، و تغنيك دموعي السائلة من عيني عن حراك شفتي.

ب85: المرسل (الحبيبة)، المتلقي (الشاعر)؛ شئت ← منسوب إلى الشاعر.

ب92: المرسل (الشاعر)، المتلقي (الحبيبة)؛ تشي؛ تشي (مرتين) ← منسوب إلى الحبيبة.

ب 193: المرسل (الشاعر)، المتلقي (السائل)؛ شئت ← منسوب إلى السائل.

في البيتين (85، 92) فعل (شاء) مسبوق بأداة الشرط (إن) حيث (85) يوضح شرط الحبيبة على ابن الفارض. و (92) يوضح رد ابن الفارض على شرط الحبيبة. المتضمن شرطا جديدا فرضه ابن الفارض.

شرط الحبيبة: الهوي ينتج البلوى.

شرط ابن الفارض : قبول البلوى ينتج رضى الحبيبة.

فالشاعر تنصّل من فعل (شاء) و نسبه إلى الحبيبة، بل و وافق على شرطها، ثم أكد رد فعل المشيئة إليها بأن وظفه منسوبا لها مرتين.

ت-الصيغة فَعَل يَفعُل

ورد في هذه الصيغة 47 فعلا في 70 موضع، كما هو موضح في الجدول:

الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر
مرّ	3	راق	1	شاب	1	سقط	1	سما	1	رجا	1
مسّ	1	دار	1	حار	1	عنا	3	دنا	1	شدا	1
دلّ	1	ترك	1	راح	1	سام	1	أمر	2	دعا	1
قصّ	1	نشر	1	دام	1	صان	1	آل	1	قال	3
سرّ	1	صبا	1	علا	1	عاد	3	فاز	2	لاح	2
بثّ	1	بدا	1	عبَر	1	خان	1	ساء	1	جاد	1
كان	11	نظر	2	جفا	1	شكا	1	فات	1	عذل	1
ذاب	1	نجا	2	خبا	1	تلا	1	جاب	1		

وظفت هذه الصيغة للدلالة على الفوز و التحصيل في قوله:

132- فُزتِ بالمسعى الذي أقعدت عنه وعاويك له، دوني عي(*)

150- ذهب العمر ضياعا، وانقضى باطلا، إذ لم أفز منكم بشي

في البيت الأول الشاعر يتكلم مع نياق الحجاج (العيس)(1) و يقول لها بأنها فازت بالغاية التي لم يبلغها، وهي الوصول إلى ديار الحبيب، وهنا يتجسد معنى الفوز عند ابن الفارض في بلوغ هذه الديار.

و في البيت الثاني يقرن ابن الفارض مفهوم الفوز بمفهوم الضياع، ثم يوضح أن الفوز عنده يتحدد بحصوله على أشياء قليلة من حبيبه، فهو لا يطمع في الكثير ، و يدل على ذلك توظيفه لكلمة (شيء)

(*) عاويك: داعيك إلى السفر، دوني عي: تردد إلى تلك الأماكن.

(1) ذكرها في البيت 130: عيس حاجي البيت، حاجي لو امكن ان اضوي، إلى رحلك ضي

بصيغة المفرد، و كذلك جعلها نكرة، أي أنه يرضى من حبيبه بشيء واحد مهما كان هذا الشيء فهو لا يشترط شيئا معينا، و هذا في نظر ابن الفارض يعد فوزا.

إذن: فالضياع = عدم الحصول على أي شيء من المحبوب.

و الفوز = الحصول على أي شيء من المحبوب.

و هناك أفعال أخرى تدور ضمن الحقل الدلالي للفوز و هي: نجا، علا، جاد، سما......

- تتجلى ضمن أفعال هذه الصيغة -أيضا- دلالة البوح، و ذلك في الأفعال: قصَّ – بثَّ – تلا – شكا – رجا – شدا – دعا – قال (3 مرات).

و قد تضمن البوح مجموعة من المعاني تتعلق أغلبها بالحالة النفسية و الوجدانية للشاعر، و يمكن تقسيم هذه المعاني حسب الأفعال كما يلي:

- تلا + شدا ← بوح يتضمن معنى الفرح و التقديس.
- رجا + دعا ← بوح يتضمن معنى المناجاة و الدعاء.
- بثّ + شكا ← بوح يتضمن معنى الشكوى و السرية.
- قال + قصّ ← بوح يتضمن معنى الإعلان و الجهر.

الدلالة على الحركة في الأفعال: مرَّ (3مرات)، راح – عبر – عاد (3 مرات) – جاب – و هذه الأفعال تعبر على حركة ذات مسار طبيعي أفقي، لكن ابن الفارض وظف أفعال أخرى تدل على الحركة العمودية إما إلى الأعلى أو إلى الأسفل، و هي:

- الحركة إلى الأعلى: علا – سَمَا.
- الحركة إلى الأسفل: سقط.

ث-دلالة الإدغام في الصيغة فعّل:

يبدو الإدغام من أبرز الظواهر التي وظفها ابن الفارض ضمن صيغة (فعّل)، و نعني بالإدغام «رفعُك اللسان بالحرفين رفعة واحدة، ووضعك إياه بهما موضعا واحدا، وهو لا يكون إلا في المثلين أو المتقاربين»[1]. فهذا تحديد للآلية العضوية التي يمكن بواسطتها إنتاج ظاهرة الإدغام، التي يمكن تقسيمها بحسب نسبة التشابه و التماثل بين حرفيها، فقد « وضحت كتب الصرف الفرق بين الإدغام الواجب، و الإدغام الجائز، كما أنه قد يكون بين حرفين متماثلين، سواء أكان الأول منهما ساكنا، أم متحركا، و قد يكون بين حرفين متقاربين في المخرج، أو متجانسين في الصفة»[2]، ويمكن القول بأن

(1) ابن عصفور الاشبيلي، الممتع الكبير في التصريف، تحقيق: فخر الدين قباوة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت لبنان، ط1/ 1996 ، ص 403

(2) أحمد محمد عبد الراضي، القضايا الصرفية والنحوية، ص 70

الإدغام «إنما هو ظاهرة صوتية شائعة في اللغة يقصد بها التخفيف في نطق الأصوات المتجاورة حينما يكون فيما بينهما تماثل، أو تقارب في المخرج و الصفات»[1].

و الذي تهتم به هذه الدراسة هو إدغام المثلين، الذي يقول فيه ابن عصفور: «اعلم أن كل مثلين قد يدغمان إلا الألفين و الهمزتين .... فعلى هذا إذا اجتمع لك مثلان، و كان المثلان مما يمكن الإدغام فيهما، فلا يخلو أن يكون الثاني منهما متحركا أو ساكنا، فان كان الثاني متحركا فلا يخلو من أن يجتمعا في كلمة واحدة أو كلمتين، فان اجتمعا في كلمة واحدة فلا يخلو من أن يكونا حرفي علة أو حرفين صحيحين..... فإن كانا حرفين صحيحين فلا يخلو من أن يجتمعا في اسم أو في فعل. فإن اجتمعا في فعل؛ فالإدغام ليس إلا. فإن كان الأول من المثلين ساكنا أدغمته في الثاني من غير تغيير. و إن كان الأول منهما متحركا، فإما أن يكون أولا في الكلمة أو غير أول. فان كان غير أول سكنته بحذف الحركة منه – إن كان ما قبله متحركا أو ساكنا و هو حرف مد و لين – أو بنقلها إلى ما قبله، إن كان ساكنا غير حرف مد و لين؛ و حينئذ تدغم، نحو: ردَّ، فالأول من المثلين في الأصل متحرك، ألا ترى أنك إذا رددت الفعل إلى نفسك، تقول: رَدَدْتُ؛ فتحرك لما زال الإدغام. و إنما سكّنته لأن النية بالحركة أن تكون بعد الحرف، فتجيء فاصلة بين المثلين، و لا يمكن الإدغام في المثلين مع الفصل»[2] .

ومن هنا يمكن القول أن إدغام المثلين هو « أن يلتقي حرفان اتحدا مخرجا وصفة، وكان الأول ساكنا فيجب إدغام الأول في الثاني»[3]، وإذا كان الحرفان متحركين يتم تغيير الحركات حسب ما هو موضح في قول ابن عصفور.

و مما سبق تتضح لنا مجموعة من السمات التي تميز ظاهرة الإدغام و هي:

- رفع اللسان مرة واحدة للنطق بحرفين، أي رفعة واحدة في موضع يفترض فيه رفعتين، وهو اختزال للحركة.
- تماثل أو تقارب الحروف في الصفات والمخارج، وهي سمة تشارك.
- تغير الحركة إلى سكون في الحرف الأول.
- أن الإدغام يلغي الفصل بين المثلين.

لقد ورد الإدغام في الأفعال التي على صيغة (فعَل)، في 13 فعل على 16 موضع، كما هو موضح في الجدول:

(1) المرجع نفسه، ص 72 و ينظر: الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، ص 224- 226

(2) ابن عصفور، الممتع، ص 404-405

(3) يحي عبد الرزاق الغوثاني، علم التجويد، ص 124

فعل	مكرر	فعل	مكرر	فعل	مكرر	فعل	مكرر	فعل	مكرر	فعل	مكرر	فعل	مكرر
أنّ	1	ظلّ	1	خرّ	1	حلّ	1	مسّ	1	قصّ	1	بثّ	1
ضنّ	2	ضلّ	1	عزّ	1	مرّ	3	دلّ	1	سرّ	1		

إن الدراسة الأسلوبية للنص، لا تكتفي بالإحصاءات للظاهرة اللغوية، بل تستهدف الدلالات المضمرة وراء هذه الظاهرة، ويبدو أن إقامة الوشائج بين النص وسياقاته الخارجية وخاصة إيديولوجية الشاعر، توضح الكثير من ايحاءات التوظيف اللغوي.

ومن هنا يحق لنا أن ننظر إلى بعض السمات الأسلوبية التي وظفها ابن الفارض من منظور صوفي، وخاصة في مفهومه للغة الشعرية الذي يرتبط «بالرمز وإجمال الدلالة الكثيفة، ارتباطا وثيقا»[1]، وقيام هذه اللغة على الرمز يجعلها «أقدر على التعبير عن عمق التجربة الوجودية الصوفية، لأنها عميقة لا تنتهي الدلالة فيها عند ظاهرها، فإن وقف المتلقي عند الظاهر ولم يجعل همه في إدراك الباطن، وقف دون مقصود الباث؛ لأن الرمز كلام يعطي ظاهره ما لم يقصده قائله»[2].

وهذه الطبيعة الخاصة والمتميزة للغة الشعرية الصوفية، تمنح الدارس مجالات رحبة و مفتوحة للتأويل، و القراءة، و التنقيب عن الدلالات، و لعل الاعتماد على مبادئ القراءة الصوفية في تعاملها مع الحروف – يجعل النص مملوءا بالإشارات والإيحاءات المختفية وراء الظواهر اللغوية– فهي «لا تكتفي بالجانب الملفوظ من الحرف، أو بالأصح، الجانب الصوتي فحسب، بل تمزج بين مظهره الخطي (الشكلي) و جانبه السمعي..... حيث اعتبرت الجانب الشكلي للحرف عنصرا مساهما في بناء دلالة النص، و هو أمر تبنته اتجاهات نقدية معاصرة كثيرة»[3]، فالقراءة الصوفية للخطاب تنص على تضافر «مكونات النص كلها، اللفظية، و البصرية، البسيطة و المركبة في بناء دلالة النص بشكل متكامل و منسجم»[4].

ومن هذا المنطلق يجوز لنا، الربط بين مجموعة السمات الأسلوبية التي يوفرها الإدغام، وخصائص اللغة الصوفية الشعرية، و هذا ما يحيلنا إلى الترابطات التالية:

- سمة اختزال الحركة في الإدغام، تحمل دلالة ميل الصوفي إلى الاختزال اللغوي و التكثيف الإيحائي، و توجهه إلى توظيف الإشارة و التلويح الذي هو «إشارة تدق عن العبارة»[5].

(1)- رضوان الصادق الوهابي، الخطاب الشعري الصوفي و التأويل، ص 195

(2)- المرجع نفسه، ص 195

(3)- المرجع نفسه، ص 172

(4)- المرجع نفسه، ص 173

(5)- القاشاني، لطائف الاعلام في اشارات أهل الالهام، ص 143

- سمة التشارك في حرفي الإدغام، تحمل دلالة التشارك والتشابه بين المحبوب الذي هو أصل، والمحب الذي هو فرع منه، ومن هنا يمكن القول، بأن الحرف الأول من الإدغام يمثل المحب المريد، و الحرف الثاني يمثل المحبوب.
- سمة تغير حركة الحرف الأول إلى السكون عند الإدغام، يحمل دلالة سكون المحب المريد عند محبوبه، بعد الحركة المستمرة و السعي الحثيث لبلوغ هذا المقام من القرب و الاتحاد، و هو ما يعرف عندهم بالسكينة التي هي: «فعيلة من السكون، الذي هو وقار، لا الذي هو فقد الحركة، و هي في هذه الطريق عبارة عما تجده النفس من الطمأنينة عند تنزل الغيب، و قيل: السكينة كمال الطمأنينة بوعد الحق»[1].
- سمة إلغاء الفصل بين المثلين، تعبر عن حالة الاتحاد و الحلول التي يسعى إليها ابن الفارض، والاتحاد يراد به عدة معان منها «تصيير الذاتين ذاتا واحدة، و ذلك محال، فإن كان فهو حال، أما كونه محالا؛ فلأنه: إن كان عين كل واحد منهما موجودا في حال الاتحاد، فهما اثنان لا واحد، و إن عدمت العين الواحدة فقط، فليس ذلك باتحاد بين شيئين، بل عدم أحدهما. و إن عدما –أي الشيئين– كان عدم الاتحاد أظهر. و أما أنه حال فلما يعرض لأصحاب المواجيد من حالة الاستغراق في حضرة المحبوب، بحيث لا يجد غير محبوبه كما قد جرّب ذلك من وجده فقال: أنا من أهوى و من أهوى أنا»[2]. و هذا الاتحاد بين شيئين هو الحاصل بين حرفي الإدغام، فهو اتحاد يجعلهما في صورة الشيء الواحد، لكنه لا يعدم ذات كل واحد منهما، بل أزال عنهما حكم الكثرة و التعدد، و جعل أحدهما منضويا تحت الآخر، و هذا ما يوافق دلالة أخرى من دلالات الاتحاد عندهم، فهم «يطلقون الاتحاد و يريدون به حالة العبد عند انمحاق خلقيته في نور حقيته، بحيث تزول عنه أحكام الكثرة»[3].

ج–دلالة الاعتلال في الصيغة فعل:

يقصد بالاعتلال أن يكون أحد الحروف الأصول للفعل، حرف من حروف العلة، وهي: الألف والياء والواو، وينقسم الفعل المعتل إلى «مثال، وأجوف، وناقص، ولفيف، فالمثال: ما اعتلت فاؤه، نحو: وَعَدَ، والأجوف: ما اعتلت عينه، نحو: قال، وباع. وسمي بذلك لخلوّ جوفه، أي وسطه، من الحرف الصحيح، والناقص: ما اعتلت لامه، نحو: غزا ورمى وسمي بذلك لنقصانه بحذف آخره في بعض التصاريف: أما اللفيف، فينقسم إلى قسمين:

(1) المرجع نفسه، ص 252
(2) المرجع نفسه، ص 43
(3) المرجع نفسه، ص 44

أ- لفيف مفروق: و هو ما اعتلت فاؤه و لامه، نحو: وفى، و وقى، و سمي بذلك لكون الحرف الصحيح فارقا بين حرفي العلة.

ب-لفيف مقرون: و هو ما اعتلت عينه و لامه، نحو: طوى، و روى، و سمى بذلك لاقتران حرفي العلة بعضهما ببعض»[1].

يبدو من خلال العملية الإحصائية للأفعال الموظفة في النص، أن سمة الاعتلال تفرض نفسها في بنية الأفعال من الوزن (فعَل)، و الجدول الموالي يوضح ورود الأفعال المعتلة من هذا الوزن:

الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر
كان	11	سما	1	جاب	1	جاد	1	خبا	1	درى	1
ذاب	1	دنا	1	رجا	1	رأى	9	عنا	3	برى	3
راق	1	آل	1	شدا	1	وضع	1	نهى	1	كوى	1
دار	1	صبا	1	دعا	1	نال	1	لقى	1	شوى	2
سام	1	بدا	1	قال	3	شاء	4	رقى	1	زوى	2
صان	1	نجا	2	لاح	2	كاد	1	هوى	1	حكى	1
عاد	3	شاب	1	حار	1	وهب	1	رعَى	1	كفى	2
خان	1	فات	1	راح	1	أبى	1	ضوى	1	صار	4
شكا	1	فاز	2	دام	1	سعى	1	قضى	1	زاد	1
تلا	1	ساء	1	علا	1	جفا	1	سقى	1	صاد	1
مال	1	طوى	2	سرى	1	سبى	1	هام	1	عاش	1
جرى	3	ذوى	1	حمى	1	جاء	1	زان	1	روى	2
هدى	1	هذى	1	شام	1	بان	1	هاج	1	ضاع	1
بكى	1										

إذن فقد ورد في القصيدة (79) فعل معتل من (109) أفعال على الوزن (فعَل)، و هو ما يمثل نسبة 72.48% .و قد شغلت الأفعال المعتلة 121 موضع من مجموع 158 موضع التي شغلها الوزن (فعَل) و هو ما يمثل نسبة 76.58%.

يقسم الفعل بحسب طبيعة الحروف الأصول التي تشكل بنيته إلى: فعل صحيح، وفعل معتل، فالصحيح ما خلت أصوله من أحرف العلة، والمعتل ما كان أحد أصوله حرف علة. إذن فالصحيح هو نقيض المعتل، والصحيح من الصحة، والمعتل من العلة بمعنى المرض، فأول دلالة يحملها حرف العلة، هي دلالة المرض، ولعل وجه الشبه بين حالة المرض، وحالة الاعتلال اللغوي، هو أن كل حالة منهما تمثل حدثا يخلف أثار تغيير على الذات التي يقع عليها؛ فالمرض يخلف أعراض و سمات

(1) بتصرف/ الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، ص 60

المرض على المريض، أي أنه يحدث لديه تغيير من الحالة الطبيعية إلى حالة عارضة، والاعتلال يخلف تغييرات على الفعل من حيث البنية المرفولوجية.

السمة الأخرى التي تميز حرف العلة، هي أنه إذا «سكن وانفتح ما قبله يسمى لينا، كثوب وسيف، فان جانسه ما قبله من حيث الحركات يسمى مدا، كقال يقول قيلا، فعلى ذلك لا تنفك الألف عن كونها حرف علة، ومد ولين؛ لسكونها وفتح ما قبلها دائما، بخلاف أختيها»[1].إذن فالدلالة الأخرى لحروف العلة هي، دلالة المد و اللين.

وهناك سمة أخرى لحروف العلة، هي أنها مصوّتة، و قد استعمل ابن سينا هذا المصطلح كصفة «للواو و الياء و الألف المديات مراعيا طبيعة هذه الأصوات، وقوة وضوحها في السمع؛ فكأنها تضفي الوضوح على الأصوات التي تلحقها، و تجعلها جلية في المسامع، و المعنى اللغوي ملحوظ في المصطلح؛ لأن التصويت هو الدعاء و النداء، و أوضح ما يكونان إذا مدّ الداعي صوته و أطاله، و لا يكون ذلك إلا بأصوات المد»[2].

إذن حروف العلة تحمل الدلالة على التصويت، المشتق من «صوّت يصوّت تصويتا بمعنى صات يصوت صوتا و أصات بمعنى دعا و نادى، و منه الصائت أي الصائح»[3].

ومما سبق يمكن القول أن توظيف حروف العلة، في هذا الخطاب يفجر مجموعة من الدلالات، تشحن جمالية النص، و هي: دلالة المرض، دلالة المد و اللين، دلالة التصويت.

و من حق الدراسة الأسلوبية أن تتساءل عن علاقة هذه الدلالات التي فجرتها ظاهرة الاعتلال بمضمون الخطاب الفارضي الصوفي.

أ- دلالة المرض و المعاناة:

مما يسند هذه الدلالة في حروف العلة، توظيف ابن الفارض لأفعال معتلة تعبر بطريقة مباشرة عن المرض و المعاناة و منها: شكا – بَرى – قضى – كوى – شوى- ذوى- سبى – هام – هذى – بكى – ضاع – هوى – جفا – صبا – ذاب – عنا – فكل هذه الأفعال تعبر عن معاناة الشاعر و مرضه بسبب بعد الحبيب.

ب-دلالة المد و اللين:

تبرز هذه الدلالة أكثر، في الفعل الأجوف، الذي ورد 35 مرة في 57 موضع، كما هو موضح في الجدول التالي:

(1) الحملاوي، شذا العرف، ص 58

(2) مولاي عبد الحفيظ طالبي، المصطلح الصوتي عند ابن سينا، مقال منشور في دورية "دراسات أدبية، تصدر عن مركز البصيرة للبحوث، دار الخلدونية، الجزائر، العدد 2 / 2008 ص 85

(3) ابن منظور، اللسان، مادة (ص. و . ت)

الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر
كان	11	صان	1	فات	1	لاح	2	نال	1	زاد	1
ذاب	1	عاد	3	فاز	2	حار	1	شاء	4	عاش	1
راق	1	خان	1	ساء	1	راح	1	كاد	1	صاد	1
سام	1	آل	1	جاب	1	دام	1	صار	4	شام	1
دار	1	شاب	1	قال	3	جاد	1	زان	1	مال	1
بان	1	جاء	1	ضاع	1	هاج	1	هام	1		

إن توظيف المد يضفي أهمية خاصة على هذه الأفعال، و ذلك من خلال تنبيه السامع و إثارته بهذه المدود.كما أن موقع الحرف المعتل في توسطه بين حرفين صحيحين، يخلق تمثيلا حرفيا لثلاثية المضمون الشعري ليائية ابن الفارض (المرتحل، الرحلة، الغاية)، حيث:

- الحرف الصحيح الأول ← يمثل المرتحل.
- الحرف الصحيح الثاني ← يمثل الغاية.
- حرف العلة ← يمثل الرحلة.

و من هنا يمكن القول بأن بنية الفعل الأجوف تخفي وراءها دلالة عميقة، تمثل مضمون النص:

- بنية الفعل الأجوف = حرف صحيح 1 + حرف علة 1 + حرف صحيح 2
- دلالة الفعل الأجوف = المرتحل + الرحلة + الغاية

فحرف العلة الذي يمثل الرحلة، يحمل ميزة التغير بحسب زمان تصريف الفعل، و هذا يقابل الظروف و العوامل المتغيرة التي تحيط بحدث الرحلة الذي يمارسه الشاعر. كما أن دلالة التصويت واضحة في الفعل الأجوف، و تتضح أكثر إذا لوحظ التوظيف المتكرر للفعل: قال (3 مرات).

و من الأفعال المعتلة التي دلت على التصويت أيضا: شكا – تلا – هذى – رجا – بكى – حكى.

ويلاحظ أيضا توظيف ابن الفارض للأفعال المعتلة الأخر، وقد جاءت على ضربين، إما فعل ناقص أو لفيف مقرون. وقد وظف ابن الفارض(42) فعل معتل الآخر في (62) موضع كما هو موضح في الجدول:

الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر
شكا	1	صبا	1	شدا	1	سعى	1	لقي	1	قضى	1
سما	1	بدا	1	دعا	1	جفا	1	رقى	1	سبى	1
تلا	1	نجا	2	علا	1	خبا	1	حمى	1	سقى	1
دنا	1	رجا	1	رأى	9	سرى	1	هوى	1	درى	1
جرى	3	طوى	2	ذوى	1	عنا	3	رعى	1	برى	3
هذى	1	بكى	1	أبى	1	نهى	1	ضوى	1	كوى	1
روى	2	شوى	2	زوى	2	حكى	1	كفى	2	هدى	1

من سمات الفعل المعتل الآخر (الناقص):

- أنه في زمن المضارع يجزم بحذف الحرف الأخير نيابة عن حذف الحركة[1] نحو: شكا – يشكو – لم يشكُ.
- أن المعتل بالألف تقدر فيه الضمة و الفتحة، تقول: «هو يخشى» و «لن يخشى»[2].
- أن المعتل بالواو، وبالياء، تقدر فيهما حركة واحدة، وهي الضمة للاستثقال، تقول «هو يدعو» ، و «هو يرمي» فتكون علامة رفعهما ضمة مقدرة[3]

مما سبق يتضح أن هناك سمتان بارزتان للفعل المعتل الآخر هما: – سمة الحذف – و سمة التقدير في الحركة الإعرابية.

لقد سمي الفعل المعتل الآخر بالناقص لنقصانه بحذف آخره في بعض التصاريف[4]، وهذا النقصان اللغوي يعبر عن النقصان الروحي، والفقد والغربة التي يعيشها الشاعر، والفرد الصوفي بصفة عامة، فالغربة عنده هي «أحد منازل الولايات، وصاحبها صاحب غربة عن الخلق لكونه بائنا عنهم بمعناه، وسريرته، وإن كان معهم بجسده وصورته، فهو راحل عنهم إلى أوطانه، قاطن معهم في مقر حدثانه»[5]، وهذا الإحساس الجياش بالغربة، الذي يولد الحنين إلى الأوطان والأحبة، يعد نمطا «من الأنماط التعبيرية التي ألم بها المتصوفة من الموروث الشعري، ووظفوها في أشعارهم الصوفية لتصبح، في السياق الصوفي وأجوائه، ذات دلالة مزدوجة: ظاهرية حرفية وفق المنظور الخارجي الموضوعة –أي موضوعة الحنين والغربة–، وباطنية تلويحية وفق المنظور التأويلي لها، فإذا بالوطن في موضوعة ابن الفارض يستحيل إلى وطن آخر في العالم الأقدس، حيث كانت الروح، المنفوخة في روعه، آمنة مطمئنة في عالم الأرواح، وإذا بفكرة النزوح والغياب والاغتراب، مما يشكو منه الشاعر، ليس نزوحا من مكان إلى آخر على وجه الأرض، وإنما هو نزوح هذه الروح ومفارقتها للروح الكلي بالذر. إلى عالم الأشباح أو الجسد البشري الذي سجنت فيه، وتدنست بماديته، وانتفت بذلك علاقتها بأصلها الذي أهبطت منه واضمحلت في غيره، وإذا بحنين الشاعر (الروح) ليس حنينا إلى وطن مكاني بعينه ولكنه حنين إلى الأصل وطلب للعودة بحثا عن نقطة البداية»[6]، إن هذا الحنين إلى الأصل وفقدانه، والشعور بالغربة والوحشة بسبب البعد عنه، هو ما عبر عنه ابن الفارض بتوظيف مكثف للفعل الناقص فكأن صفة الناقص تقع على ابن الفارض قبل أن تقع على الفعل، فهو–أي ابن الفارض– قد حذف منه أصله ومآله، وهذا ما فجَّر فيه ذلك الشعور بالنقص والفقد.

(1) بتصرف/ابن هشام الأنصاري، شرح شذور الذهب، ص 92
(2) بتصرف/ المرجع نفسه، ص 97
(3) بتصرف/ المرجع نفسه، ص 98
(4) بتصرف/ الحملاوي، شذا العرف، ص 60
(5) القاشاني، لطائف الإعلام، ص 337
(6) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط/2002 ، ص 92

السمة الأخرى للفعل الناقص هي: التقدير في الحركة الإعرابية، والتقدير هو امتناع ظهور الحركة الإعرابية لسبب ما، قد يكون الثقل أو اشتغال المحل، أو المناسبة.....الخ. أو بعبارة أخرى، يمكن القول، أن التقدير الإعرابي هو غياب للحركة محلا وحضورها ذهنيا.

إذن فالتقدير يشكل ثنائية ضدية غياب/حضور ، ففي حالة غياب الحركة محلا حضرت ذهنيا و تقديريا.

وهذا التوظيف الفارضي للتقدير الإعرابي في الفعل المعتل الآخر، يحيلنا مباشرة إلى مبدأ الغيبة عند الصوفية، فالغيبة عندهم «غيبة القلب عن علم ما يجري من أحكام الخلق لشغل الحس بما ورد من جناب الحق حتى أنه قد يغيب من إحساسه بنفسه فضلا عن غيره. والغيبة بإزاء الحضور، والغيبة بإزاء الشهادة، فيقال: الغيبة عن عالم الشهادة حضور في عالم الغيب، ويقال: الحضور في عالم القدس غيبة عن عالم الحس، والحضور مع الحس غيبة عن القدس، وإذا أطلقوا الغيبة فإنما يعني بها في الأكثر غيبة النفس عن هذا العالم، وحضورها هناك، وهذه الغيبة التي يحمد حالها، بخلاف ما هو عليه الحال في الغيبة عن حضرة القدس بالاشتغال عنها بعالم الحس»(1).

إذن فابن الفارض قد مثّل لنفسه بالحركة الإعرابية في الفعل المعتل الآخر، فهو في حالة غياب دائم عن الظهور في عالم الماديات، و هذا يستلزم بالضرورة حالة حضور دائم لدى عالم القدس، فهو قد غاب عن عالم الحس ليحضر في عالم القدس.

كانت هذه بعض الدلالات العميقة التي يفجرها توظيف ابن الفارض للفعل المعتل بكل هذه الكثافة في يائيته.

2-صيغة فعَّلَ:

صيغة فعَّل بالتضعيف كـ: فرّج، و برّأ، هي وزن من أوزان الفعل الثلاثي المزيد فيه بحرف واحد، و قد ذكر لها ابن عصفور ثمانية معان:

«أحدها أن تكون للنقل، فتصير الفعل مفعولا، كقولك: فرِحَ و فرَّحته وغرم وغرَّمته، و فزع و فزَّعته.

و الثاني التكثير: كقولك. فتَّحته و كسَّرته و قطَّعته و حرّكته.

و الثالث الجَعلُ على صفة: كقولك: فطَّرته فأفطر.

و الرابع التسمية: كقولك: خطَّأته و فسَّقته، أي سميته مخطئا و فاسقا.

و الخامس الدعاء للشيء أو عليه: كقولك: سقَّيته، قلت له: سقاك الله، و جدَّعته و عقَّرته أي: دعوت عليه بالجدع و العقر.

و السادس القيام على الشيء: كقولك مرَّضته، أي: قمت عليه.

(1) القاشاني، لطائف الإعلام، ص 339

و السابع الإزالة: كقولك: قذّيتُ عينه، أي: أزلت عنها القذى.

و الثامن أن يراد بها رميته بذلك: كقولك: شجّعته و جبّنته، أي: رميته بالشجاعة و الجبن»[1].

و قد ورد على صيغة (فعّل) في اليائية، 16 فعل في 17 موضع، كما هو موضح في الجدول:

الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر
عرّج	1	خفّف	1	بلّغ	1	ولّى	1	عجّل	1	خلّى	1
روّح	2	خيّم	1	عقّر	1	صلّى	1	بدّل	1	فرّق	1
قرّب	1	علّل	1	عبّر	1	مكّن	1				

و قد وظفت هذه الصيغة بمعنى التحويل و التغيير في قوله:

68- بئس حال **بُدّلت** من أنسها　　　وحشة أومن صلاح العيش غي

الفعل "بدّلت" يدل على تغير "حال" من "أنس" إلى "وحشة" أو تغيرها من "صلاح" إلى "غي"، و في كلا الحالتين التحول كان من الوضعية الحسنة إلى الوضعية السيئة.

و قد ورد الفعل (فرّق) للدلالة على التكثير في قوله:

104- فاجمعوا لي همما، إن **فرّق**　　　الدهرُ شملي بالألى بانوا قصي

فالفعل (فرّق) يدل على تشتت الشمل و انقسامه إلى أجزاء كثيرة بعدما كان جزءا واحدا مجتمعا متلاحما.

3-صيغة فاعَل:

الأصل أن تكون هذه الصيغة بين اثنين؛ و ذلك أن كل واحد منهما يفعل ما يفعل الآخر، ويعبر عنها أيضا بالمفاعلة، فهي على الأكثر لا تخرج على إحدى معنيين[2] أولهما: التشارك بين اثنين فأكثر. وهو أن يفعل أحدهما بصاحبه فعلا، فيقابله الآخر بمثله، وثانيهما: المولاة، فيكون بمعنى "أفعل" المتعدي، كـ: والَيت الصوم وتابعته، بمعنى أوليتُ، وأتبعتُ بعضه بعضا، وقد ورد من هذه الصيغة(10) أفعال في (10) مواضع هي:

الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر
باين	1	لاقى	1	ساعد	1	كابد	1	ناشد	1
وافى	1	خاطب	1	صافح	1	حالف	1	غادر	1

و يتضح معنى المشاركة في قوله:

75- كنت لا كنت بهم، صبا يرى　　　مرَّ ما **لاقيته** فيهم حلي

(1) ابن عصفور، الممتع، ص 129، و ينظر: الحملاوي، شذا العرف ص 79

(2) بتصرف/ الحملاوي، شذا العرف ص 78-79.

فيبدو أن الفعل (لاقيت) يحمل معنى الاشتراك بين شيئين و الاشتراك حاصل هنا بين (صبًّا) و (مرّ).

و دلالة الاشتراك واضحة -أيضا- في الفعل (صافحت) في قوله:

121- ذاك أن **صافحت** ريان الكلا.........

و تتضح دلالة المبالغة في قوله:

126- عـــدت ممـــا **كابـــدت** مـــن صـــدّها كبـــدي حلـــف صـــدى و الجفـــن ري

فقد أفادت صيغة (كابَدت) المبالغة إذ تعني أن الشاعر عانى معاناة شديدة بسبب بعد الحبيبة وصدها له حتى أضحى كبده صاديا (أي عطشا)، و جفنه ريان بالدموع.

4- صيغـــــة تـفـعّـــل:

و تأتي الصيغة لخمسة معان:[1]

أولها: مطاوعة فعّل مضعف العين، نحو، كسَّرته فتكسَّر.

ثانيها: الاتخاذ نحو: توسَّد ثوبه، أي: اتخذه وسادة.

ثالثها: التكلف نحو: تصبَّر، أي: تكلف الصبر.

رابعها: التجنب نحو: تحرَّج، أي: تجنب الحرج.

خامسها: التدريج نحو: تجرَّعت الماء، أي: شربت الماء جرعة بعد جرعة.

لقد وظف ابن الفارض (6) أفعال على هذه الصيغة، في (6) مواضع كما هو موضح في الجدول:

الفعل	مكرر	الفعل	مكرر	الفعل	مكرر
تلطّف	1	تثنّى	1	تجلّى	1
تعدّى	1	تولّى	1	تحرّش	1

أول ما يمكن ملاحظته في أفعال هذه الصيغة أن (4) أفعال منها معتلة الأخر، وهذا ما يحيلنا إلى دلالة النقصان والفقد، والشعور بالغربة، التي دلَّ عليها الفعل الناقص[2] من الصيغة (فَعَل)،ومن الدلالات لاالتي حملتها هذه الصيغة في اليائية، دلالة الاتخاذ في قوله:

3- و **تلطّف**، واجر ذكرى عندهم ....

فالفعل (تلطّف) يعني الاتخاذ، وهو بمعنى جعل الشيء ذا أصله، إذ تلطف معناه اتخذ اللطف، وابن الفارض هنا يقصد: أن يتخذ سائق الأظعان (وهو المخاطب هنا) سبيل اللطف واللين في كلامه، وذلك لأجل أن يستميل قلب المحبوب، علّه أن يعطف على المحب و يلتفت إلى معاناته.

(1) بتصرف/ الحملاوي، شذا العرف، ص 82

(2) أنظر دلالة الاعتلال في الصيغة (فعل) في ما سبق من الصفحات

فالفعل (تلطّف) هنا فعل أمر يفيد الطلب، و قد خلق حركية في ثنائية مرسل / متلقي، وفي العلاقة مرسل ← متلقي، حيث في المرحلة الأولى من العملية التواصلية كانت الوضعية كما يلي:

- المرسل (ابن الفارض)/ المتلقي (سائق الأظعان)

العلاقة بينهما علاقة طلب: ابن الفارض ——طلب من——◄ سائق الأظعان

و هذا الطلب يتجسد في الفعل (تلطف)(1)

في المرحلة الثانية من العملية التواصلية كانت الوضعية كما يلي:

- المرسل (سائق الأظعان) / المتلقي (المحبوب و هو هنا عريب الجزع)

العلاقة بينهما: علاقة تلطف: سائق الأظعان ——تلطف مع——◄ المحبوب

و العلاقة هنا أيضا تتجسد في الفعل (تلطّف)(2)

و الفرق بين (تلطّف) في (1) و (تلطّف) في (2) أن:

تلطف (1) يدل على الأمر و هو طلب تحقق الفعل في الحاضر أو المستقبل.

أما تلطف (2) يدل على تحقق الفعل.

وردت هذه الصيغة للدلالة على المطاوعة، في الفعل (تثنّت) في قوله:

56- إن تثنّـــت، فقضـــيب فـــي نقـــا مثمـــر بـــدر دجـــى فـــرع ظمَـــيْ

فالفعل (تثنت) هنا بمعنى تمايلت، بمعنى المطاوعة في التمايل، و يتضح معنى المطاوعة بتوضيح التشبيه في هذا البيت، حيث شبه الشاعر الحبيبة بالقضيب الذي تميله الرياح فيطاوعها و يميل معها.

ثانيا: بنية الأسماء

يبدو جليا أنه لا حاجة إلى عملية إحصائية؛ لإثبات غلبة الأسماء على الأفعال في يائية ابن الفارض؛ و هذا يشحن الخطاب بالدلالات و الإيماءات التي تنبثق عنها؛ و الاسم في الاصطلاح « ما دل على معنى في نفسه غير مقترن بأحد الأزمنة الثلاثة، و في اللغة سمة الشيء: علامته»[1] فالسمة الأبرز في الاسم أنه مستقل عن معنى الزمن، أي أنه لا يحمل دلالة عن زمن معين، فابن الفارض بهذا التوظيف الذي يغلب الأسماء؛ يتجرد من مفهوم الزمان الاصطلاحي بأنواعه الثلاثة، و يتبنى المفهوم الصوفي للزمان الذي هو « سلطان الوقت ظاهرا و باطنا»[2] و الوقت عبارة « عن حال في زمن الحال، لا تعلق لك فيه بالماضي و الاستقبال، فيقال: فلان وقته كذا، أي حاله كذا، ولهذا قالوا: "الوقت ما أنت فيه، إن كنت بالدنيا، فوقتك الدنيا، وان كنت بالعقبى فوقتك العقبى، وإن كنت بالسرور فوقتك السرور، وإن كنت بالحزن، فوقتك الحزن" فعنوا بذلك أن وقت الإنسان هو حاله الغالبة عليه»[3]. فالزمان عندهم يرجع إلى اسم ذات معنوية، مما يعرف عندهم بالمقامات أو الأحوال، فالصوفي « ابن وقته، لا يهمه ماضي وقته و لا آتيه. بل دائما يهمه الوقت الذي هو فيه»[4]، إن هذا النفي للدلالة الحركية في مفهوم الزمن، و إضفاء صفة الاستقرار هو ما دفع ابن الفارض لتوظيف الأسماء بكثافة في يائيته، ذلك أن هذا التوظيف يتوافق مع توجهاته العرفانية الصوفية.

و من صيغ الأسماء الأكثر توظيفا في النص:

1-صيغة فَـــعْـــل:

ويمكن أن يرد على وزنها الاسم كـ(زيد) والمصدر كـ(موت، شوق) والصفة كـ(جَلْد و ضَخْم) «فالمبني إذن على هذه الصيغة لا ينصرف إلى واحد من هذه المعاني إلا بقرينة»[5] ترفع عنه اللبس والغموض، ولا يتضح ذلك إلا من خلال السياق.

وقد وظفت هذه الصيغة في النص 280 مرة مما جعلها تشحن النص بدلالات مختلفة ومتنوعة منها:

- الدلالة عن الحب والشوق: و ذلك في الكلمات التالية:

التوق، الصب (6 مرات)، الشوق (5 مرات).

---

(1) ابن هشام الأنصاري، شرح شذور الذهب، ص 35

(2) القاشاني، لطائف الإعلام، ص 238

(3) المرجع نفسه، ص 470

(4) المرجع نفسه، ص 470

(5) نور الدين السد، تحليل الخطاب الشعري -رثاء صخر نموذجا- مجلة اللغة و الأدب، جامعة الجزائر، العدد 8/ 1996، ص 100

والشوق في الخطاب الصوفي يعنون به «قواصف قهر المحبة بشدة ميلها إلى إلحاق المشتاق بمشوقه، و العاشق بمعشوقه»[1] فالشوق و المحبة متلازمان، ذلك أن « الشوق عند الصوفية حال يشير إلى الاشتياق إلى المحبوب، و دوام التعلق به، ودوام اللوعة لفراقه، وأما الصفة الثانية وراء حال الشوق فهي المحبة، و في الغالب تكون المحبة مقام لأنها تعبر عن اكتساب صفة الحب في قلب العبد السالك للرب المحبوب أو المعشوق، و أما الشوق فهو ميل إلى المحبوب فيه تعبير عن صفة الحب أو مقام الحب المكتسب، و هكذا نرى كيف أن حال الشوق يرتبط بالمحبة ارتباطا وثيقا»[2]. و هذه الألفاظ تحمل في طياتها دلالة الغياب، فكلمات: الشوق، التوق، الصبابة، تفيد في «تآزرها وتعالقها صفة واحدة هي صفة غياب الأنا عن الآخر، أو المحب عن محبوبه»[3]، ومفردات الشوق والحنين والغزل في اللغة الصوفية، هي نفسها المستعملة في قاموس شعراء الغزل المادي، وهي «لذلك تجسد الحب الإنساني، وقد استعارها الشاعر الصوفي ليجسد بها الحب الإلهي، وهي لذلك مفردات تظل محتفظة بدلالتها الوضعية في الاستعمال اللغوي المعياري، و في الوقت نفسه، تدل دلالة ثانوية، مصاحبة للدلالة الوضعية على سبيل الرمز والمجاز، وذلك لأن العلاقة بين الحب الإنساني، والحب الإلهي، علاقة تشاكل و تشابه في خاصية ضم المحب إلى المحبوب، وتوحيده فيه، وذوبه معه، كي يصيرا معا طبيعة واحدة»[4].

- الدلالة على المكان:

و ذلك في الكلمات: طي- تيم – ربع (3 مرات) – الحي (2 مرة) – روض – بيت (2 مرة) – نجد – واد –خيف.

وأغلب هذه الألفاظ تعبّر عن الحيز المكاني الذي يوجد فيه المحبوب، وهي بذلك تكتسب أهميتها وقدسيتها من ذات المحبوب لا من ذاتها، وأبرز فعل يحدثه الشاعر اتجاه هذه الأماكن هو فعل الرحلة، وهي هنا رحلة روحية عند ابن الفارض، «و لما كانت الرحلة الروحية شبيهة بالرحلة الحسية، فإن المفردات المنزلة منزلة الحقيقة في الرحلة الحسية، يحول دلالتها السياق الصوفي وينزلها منزلة الرمز والمجاز، للدلالة على الرحلة الروحية، وتظل وظيفتها في السياق الذي هي حقيقة فيه، هي نفسها وظيفتها في السياق الذي هي مجاز فيه فلا فارق إلا من حيث الاعتبار والحسبان والتأويل........الذي يضيق مع الحسي، ويتسع مع الروحي»[5].

و هناك دلالات أخرى لهذه الصيغة في النص، منها:

(1) القاشاني، لطائف الإعلام، ص 263
(2) محمد علي أبو ريان، الحركة الصوفية في الإسلام، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط/2007 ص 137-138
(3) مختار حبار، شعر ابي مدين التلمساني، ص 187
(4) المرجع نفسه، ص 189
(5) المرجع نفسه، ص 197

- الدلالة على البعد و الهجر في: النأي (3 مرات)، البَيْن (4 مرات)، الهجر (2 مرة)
- الدلالة على الإنسان وما يتعلق به، في: عين (9 مرات)- طرف (3 مرات) – قلب (6 مرات) –الكشح – صدر – كف – حشو – وَجه(2مرة) – سمع – لحظ – جفن (2 مرة)
- الدلالة على آثار البعد و ما يتعلق به، في: الدمع (4 مرات)–الطيف (3 مرات)، الصبر(2مرة) – نار –الشيب– الكي–حرًّا – سقم.
- الدلالة على اللقاء في: الوصل (4مرات) – جمع – نيل – عوْد – رجع.

2–صيغة اسم الفاعل:

اسم الفاعل هو «ما اشتق من فعل لمن قام به على معنى الحدوث، كضارب، و مُكرم»[1] و لا بد فيه أن يكون مشتقا جاريا على الفعل المضارع، دالا على الحدث و الحدوث و صاحبه[2]. وصيغة اسم الفاعل، إن كانت من فعل ثلاثي جاءت على « زنة فاعل، و إن كانت من غيره جاءت بلفظ المضارع بشرط تبديل حرف المضارعة بميم مضمومة، و كسر ما قبل آخره مطلقا»[3]. ومما سبق يتضح مفهوم اسم الفاعل وآلية اشتقاقه من الفعل الثلاثي و غير الثلاثي، أما من حيث عمله، فينقسم اسم الفاعل إلى مقرون بـــ"ال" الموصولة ومجرد عنها، «فالمقرون بها يعمل عمل فعله مطلقا، أعني ماضيا أو حاضرا أو مستقبلا، تقول:"هذا الضارب زيدا أمس، أو الآن أو غدا"»[4]؛ فتُعمل اسم الفاعل (الضارب) فينصب (زيدا) على المفعولية، في الماضي أو الحاضر أو المستقبل، أما في «المجرد عنها فيعمل بشرطين:
أحدهما: أن يكون للحال أو الاستقبال لا للماضي....
الثاني: أن يكون معتمدا على واحد من أربعة، و هي:

1– النفي.

2– الاستفهام.

3– اسم مخبر عنه باسم الفاعل.

4– اسم موصوف باسم الفاعل»[5].

و يحمل اسم الفاعل دلالات مختلفة فقد يؤتى به لتأدية «معان تطلبها اللغة، ويُعدُّ هذا من الثراء اللغوي الذي تملكه اللغة العربية، فيؤتى به لتأدية معنى:

(1) ابن هشام الأنصاري، شرح شذور الذهب، ص 396
(2) بتصرف/ عصام مصطفى آل عبد الواحد، المشتقات العاملة في الدرس النحوي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة – مصر، ط2006/1، ص 51
(3) ابن هشام الأنصاري، شرح شذور الذهب، 397
(4) المرجع نفسه، ص 397
(5) المرجع نفسه، ص 397-404، و ينظر: عصام مصطفى آل عبد الواحد، المشتقات العاملة ص 56 و ما بعدها

1- المصدر: نحو قولنا: أقائما و الناس قعود؛ أي، أتقوم قياما و الناس قعود.

2- اسم المفعول: نحو قولنا: سرٌّ كاتم أي مكتوم.

3- النسب: وهو أن تنسب شيئا إلى شيء وعندها تختم الشيء المنسوب بـ"ياء" لينسب إلى الشيء المنسوب إليه، و هذه الياء تسمى ياء النسب، نحو: عراقي، و نحوي، و وطني....»[1].

لقد وظف ابن الفارض صيغة اسم الفاعل من الفعل الثلاثي في (42) موضع، و من غير الثلاثي في (9) مواضع.

وقد دلت في أغلب المواضع على عمل الفعل، و هذا ما يبين حركيتها، كما أن كثافة ورود هذه الصيغة يحمل دلالة على فاعلية ابن الفارض في رحلته نحو محبوبه. ومن الألفاظ التي جاءت على هذه الصيغة، وشحنت بكثافة دلالية وإيحائية، توحي بالحالة الوجدانية والروحية للشاعر التي يسببها بعد الحبيب: عائد - نازحا-جامحا-جانحا- صاديا- حائرا(2مرة) - ساهر- واجدا- راغبا- ملتاح... وكلها تدل على معاناة الشاعر التي تتجسد تارة في معاناة داخلية نفسية وروحية في: صاديا- حائرا (2مرة)- ساهرا - واجدا - راغبا - ملتاح...و تارة أخرى معاناة خارجية تبرز في عملية الرحلة أو النزوح المكاني نحو الحبيب، في: عائدا - نازحا- جامحا- جانحا. و رغم أن الكثير من توظيفات ابن الفارض لصيغة اسم الفاعل ترسخ دلالة الفاعلية لدى المحب العاشق، إلا أنها لم تنفي هذه الدلالة لدى العاذل، و من ذلك استعمال ألفاظ: الكاشح - اللاحي- عاذلي- سائلي (2مرة).

3-صيغة اسم المفعول:

وهي تدل على معنى المفعولية؛ فاسم المفعول هو «ما اشتق من فعل لمن وقع عليه، كمضروب ومُكرَم»[2]. إذن فهو يخالف اسم الفاعل بأنه لمن وقع عليه الحدث لا من صدر منه، ولا بد «أن يدل على أمرين: المعنى المجرد وصاحبه الذي وقع عليه، نحو: محفوظ ومصروع، في قولهم: "العادل محفوظ برعاية ربه والباغي مصروع بجناية بغيه" فالمحفوظ يدل على الأمرين، المعنى المجرد أي الحفظ، والذات التي وقع عليها الحفظ، وكذلك مصروع ودلالته على الأمرين السالفين مقصورة على الحدوث أي الحال، فهي لا تمتد إلى الماضي ولا إلى المستقبل، ولا تفيد الدوام إلا بقرينة في كل صورة، أما في العمل فيجري اسم المفعول مجرى اسم الفاعل»[3].

و يصاغ اسم المفعول[4] من الثلاثي المجرد على وزن مفعول غالبا، و به سمي لكثرة ما يأتي على هذا الوزن، نحو: منصور و ميسور و محبوب، أما من غير الثلاثي فيرد على زنة مضارعه بإبدال حرف

(1) عصام مصطفى آل عبد الواحد، المشتقات العاملة في الدرس النحوي، ص 54-55
(2) ابن هشام الأنصاري، شرح شذور الذهب، ص 406
(3) عصام مصطفى آل عبد الواحد، المشتقات العاملة، ص 111
(4) بتصرف/ المرجع نفسه، ص 118

المضارعة ميما مضمومة و فتح ما قبل الآخر نحو: مكرَم، و مُستخرج، و لا يبنى إلا من المتعدي بنفسه أو بواسطة.

وظف ابن الفارض صيغة اسم المفعول في 8 مواضع في 7 ألفاظ هي: مسلوب(2 مرة) – معسول – المبعوث– المنحنى – مستحسن – المصلّى – مرتبعي.

و قد اختلفت الذات التي وقع عليها الفعل من اسم لآخر كما يلي:

- مسلوب(2 مرة) – فعل السلب وقع على الشاعر، و سببه المحبوب.
- معسول – مستحسن: الفعلان يتعلقان بالمحبوب.
- المبعوث: يتعلق بالمحبوب، و هو هنا يعبر على صفة من صفات النبي صلى الله عليه و سلم.
- المنحنى – المصلّى – مرتبعي: الأفعال هنا تتعلق بالمكان، و المكان لا يعدو أن يكون فضاء يوجد فيه المحبوب.

و مما سبق يلاحظ أن ابن الفارض قد وظف صيغة اسم المفعول للدلالة على وقوع أفعال سلبية عليه هو، ثم للدلالة على وقوع أفعال ايجابية على المحبوب.

4-صيغة التصغير:

من أكثر الصيغ لفتا للانتباه، في يائية ابن الفارض، صيغة التصغير، فقد وظفها بكثافة منحتها دورا محوريا في صناعة الإشعاع الدلالي للنص، و التصغير لغة: « التقليل، و اصطلاحا، تغيير مخصوص»[1] يمسّ بنية الاسم فهو إذن، من «الملحق بالمشتقات لأنه وصف في المعنى، و فوائده تقليل ذات الشيء أو كميته، نحو: كليب و دُرَيهمات، و تحقير شأنه، نحو: رُجيل و تقريب زمانه أو مكانه، نحو: قبيل العصر، و بعيد المغرب، و فويق الفرسخ، و تُحيت البَريد، أو تقريب منزلته نحو: صُدَيقي»[2]، و زاد بعضهم له، دلالة «التمليح نحو: بُنية و حُبَيِّب، في بنت و حبيب و كلها ترجع للتحقير و التقليل»[3].

و قد وضع علماء العربية شروطا محددة تتحكم في آلية التصغير، و هي[4]:

1-أن يكون المصغر اسما فلا يصغر الفعل و لا الحرف.

2-و ألا يكون متوغلا في شبه الحرف، فلا تصغر المضمرات، و لا المبهمات و لا من و كيف ونحوهما.

3-وأن يكون –أي المصغر– خاليا من صيغ التصغير و شبهها، فلا يصغر نحو: كميت، وشعيب،

(1) الحملاوي، شذا العرف، ص 172
(2) المرجع نفسه، ص 172
(3) المرجع نفسه، ص 172
(4) بتصرف/ المرجع نفسه ص 172-173

لأنه على صيغته، ولا مهيمن ومسيطر لأنهما على صيغة تشبهه.

4-و أن يكون قابلا للتصغير، فلا تصغر الأسماء المعظمة كأسماء الله تعالى و أنبيائه و ملائكته.

وأبنية التصغير ثلاثة هي: فُعَيْل، وفُعَيعل، وفُعَيعيل. وظف ابن الفارض صيغة التصغير في مواضع عديدة كما هو موضح في الجدول التالي:

الاسم المصغر	مكرر	الاسم المصغر	مكرر	الاسم المصغر	مكرر	الاسم المصغر	مكرر
عُرَيب (عرب)	1	دُوَيّ (دواء)	1	الأُرَيْ (أري)	1	السُّمَيْ (اسم)	1
قبيل (قبل)	1	عُصَيّ (عصية)	1	ظُمَيْ (أظمى)	1	عُمَيْ (أعمى)	1
أهيل (أهل)	2	صُبَيّ (صبَى)	1	كُرَيْ (كرَى)	1	دُمَيْ (دم)	1
فُتَي (فتى)	1	أُخَيّ (أخي)	1	بُنَيْ (ابن)	1	أصيحابي	1
ظُبَي (ظبي)	1	الأُشَي (أشاء)	1	الرُّشَي (رشا)	1	أُمَيْ (أميمة)	1
الهُوي (هوى)	1	اللُّمَيْ (اللمى)	1	حُلَيْ (حلو)	2	نُبَيْ (نبي)	1
الشُّذَي (شذى)	1	حُمَيْ (حمى)	1	خُبَيْ (خباء)	1	أويقات	1

إذن فقد وظف صيغة التصغير في 28 اسم في 30 موضع من النص، و من الملاحظ أن ابن الفارض قد استعان بالتصغير للوصول إلى روي القصيدة، و هو الياء الساكنة، فقد ورد التصغير مؤديا لهذه الوظيفة 24 مرة، و من أمثلته قوله:

هـــل رأيـــتم أو ســـمعتم أســـدا صـــاده لحـــظ مهـــاة أو ظُبَـــيْ

رغم أننا لا نستطيع أن نجزم هنا أنّ «التصغير مجتلب للقافية، إذ إن تصغير الظبي هنا هو تصغير التعظيم و التبجيل، و الحق أن التصغير ملمح بارز في شعر ابن الفارض، و قد أشار هو نفسه إلى ذلك عندما قال في دوبيت:

مـــا قلـــت حُبَيِّبـــي مـــن التحقيـــر بـــل يعـــذب اســـم الشـــخص بالتصـــغير»[1]

فالدلالة الغالبة على توظيف صيغة التصغير في اليائية، هي دلالة التمليح والتدليل، ثم دلالة التعظيم والتبجيل، ذلك أن الأسماء التي صغرها ابن الفارض لا تستدعي إلا هذه الدلالات في نفسه، فمنها ما تعلق بالمحبوب، و ذلك بتشبيهه في: ظُبَي و الرُّشَيْ، أو تصغير الاسم في أُمَي و منها ما تعلق بصفات المحبوب و ما يمثله لدى الشاعر في: دُوَيْ – الأُرَيْ -حُلَيْ (2 مرة) – الشذيْ- اللُّمَيْ. و منها أيضا تصغير أسماء تدل على المحيط الاجتماعي المقرب للشاعر، في: أهيل (2 مرة)، أصيحابي، عريب.

(1) رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض، ص 45

5-صيغة التثنية:

هي من الصيغ التي وظفها ابن الفارض بكثافة لافتة، و تدخل هذه الصيغة « في القواعد الصرفية في مباحث العدد....وهي لا تدل في النص الشعري -غالبا- على الاثنين دلالة إخبارية مجردة ومحددة»[1] و لكنها تخرج إلى دلالات أخرى يفرضها السياق و قرائنه.

صيغة التثنية هي بنية الكلمة الدالة على اثنين، أو ما يعرف بالمثنى، الذي هو « ما دل على اثنين مطلقا، بزيادة ألف و نون، أو ياء و نون، كرجلان و امرأتان، أو رجلين و امرأتين فليس منه كلا، و كلتا، و اثنان،و اثنتان و زوج ، و شفع؛ لأن دلالتها على الاثنين ليست بالزيادة»[2] إذن فللمثنى شرطين متلازمين، إذا انتفى أحدهما انتفت التثنية، هما: الدلالة على اثنين والزيادة في المبنى. ويضيف ابن هشام أن المثنى « كل اسم دال على اثنين و كان اختصارا لمتعاطفين، و ذلك نحو: الزيدان و الهندان، إذ كل منهما دال على اثنين، و الأصل فيهما: زيدٌ و زيدٌ، وهند و هند، كما قال الحجاج: "إن لله محمد و محمد في يوم" و لكنهم عدلوا عن ذلك كراهية منهم للتطويل و التكرار»[3] و هذا القول يُجلّي الوظيفة الاختزالية لصيغة التثنية، و لعل هذه الوظيفة من أهم الحوافز التي دفعت ابن الفارض إلى توظيف هذه الصيغة في نصه، و ذلك لتوافقها مع الطبيعة الاختزالية و الإشارية للغة الصوفية.

و قد ذكر اللغويون العرب ثمانية شروط يجب أن تتوفر في كل اسم يراد تثنيته، و هي:[4]

الشرط الأول: أن يكون معربا.

الشرط الثاني: أن يكون مفردا، أي غير مثنى و لا مجموع.

الشرط الثالث: أن يكون نكرة، إما في الأصل و إما بالقصد.

الشرط الرابع: ألا يكون مركبا.

الشرط الخامس: أن يكون لمسماه فرد ثان أو أكثر في الوجود.

الشرط السادس: أن يكون ذلك الفرد الثاني موافقا لما تريد تثنيته في اللفظ الذي يطلق عليه.

الشرط السابع:أن يكون ذلك الفرد الثاني موافقا لما تريد تثنيته في معنى اللفظ الذي يطلق عليه.

الشرط الثامن: ألا يستغنى عن تثنية الاسم بتثنية غيره، فإنهم لم يثنوا "سواء" اكتفاء بتثنية "سي".

و الجدول الموالي يوضح ألفاظ المثنى الواردة في اليائية:

---

(1) نور الدين السد، تحليل الخطاب الشعري -رثاء صخر نموذجا- ص 102

(2) الحملاوي، شذا العرف، ص 145

(3) ابن هشام الأنصاري، شرح شذور الذهب، ص 71

(4) بتصرف/ ابن هشام الأنصاري، شرح شذور الذهب ص 71، و لمزيد من التفصيل ينظر إلى هامش الكتاب، ص 71-73

المثنى	مكرر	المثنى	مكرر	المثنى	مكرر	المثنى	مكرر	المثنى	مكرر	المثنى	مكرر
بُرديه	1	علماه	1	حجّتَيْ	1	قبضتي	1	ألمَيْ	1	حالتيْ	1
أبعينيه	1	علمي	1	قبلتي	1	أبوي	1	واشِيَيْ	1	شفتيْ	1
أذني	1	حلّتَيْ	1	جنّتي	1	مقلتي	1	ملَكَيْ	1	قدميْ	1
عبرتي	1	حلّتي	1	يدي	4	أصغري	1	داريْ	1	راحتيْ	1
منيتي	1	سكرتَيْ	1	مِصرفيْ	1	ساعدي	1	هجرتي	1	وجنتيْ	1

لقد وظفت صيغة التثنية في 30 اسم في 33 موضع، منها ثلاثة (3) أسماء مضافة إلى الضمير الدال على الغائب المذكر (الهاء)، و هي: برديه، أبعينيه، علماه.

أما باقي الأسماء فهي مضافة إلى ياء المتكلم، أي 27 اسم في 30 موضع، و الملاحظ أن كل هذه الأسماء المضافة إلى ياء المتكلم مثلت كلمة القافية، و هنا يتضح أن من بين الأسباب التي دفعت ابن الفارض لتوظيف صيغة التثنية، هو اجتلاب حرف الروي الذي هو ياء ساكنة، و ذلك باستغلال ياء المتكلم، و هذه إحدى خصائص الخطاب الفارضي في يائيته، حيث يسعى إلى تطويع كل الإمكانات الجمالية للوحدات المرفولوجية؛ قصد بناء شعرية نصه.

و يمكن ملاحظة أن أغلب الأسماء التي مستها صيغة التثنية، هي أعضاء من جسم الإنسان تتوزع كما يلي:

- الوجه و ما يتعلق به: عينيه + مقلتي + شفتي + وجنتي + أذني = 5 مرات
- اليد و ما يتعلق بها: يدي(4 مرات) + قبضتي + ساعدي + راحتي = 7 مرات
- القدم: قدمي = مرة واحدة

إذن فالتثنية قد مست 13 مرة، أعضاء خارجية من جسم الإنسان، و مرة واحدة، أعضاء داخلية، و ذلك في قوله: أصغري: القلب و اللسان.

ذكر ابن هشام أن العرب استعملت المثنى: كراهية منها للتطويل و التكرار[1]، و معلوم أن التكرار يفيد التأكيد في أوضح حالاته و من هنا يمكن القول أن تثنية ابن الفارض لأعضاء جسمه و خاصة ما يعرف بالجوارح مثل: اليد، القدم، العين، الأذن........الخ يعدُّ تأكيدا منه لمحبوبه أن حبه خالصا متغلغلا في كل جوارحه و أعضاء جسمه، و أن رحلته بقدر ما هي رحلة روحية عرفانية، هي أيضا رحلة مادية جسدية.

(1) بتصرف/ ابن هشام الأنصاري، شرح شذور الذهب، ص 71

الفصـــــل الرابـع

التركيب و الدلالة

مما لا شك فيه عند الدارس الأسلوبي، أن المستوى التركيبي أحد أهم المستويات التي يجب أن تطرقها الدراسة الأسلوبية، لأي نص أدبي، بل و تلج إليه و تغوص في أعماقه، لما يخفيه من دلالات و جماليات تساهم بقسط كبير في إثراء شعرية النص، و يقوم هذا المستوى في هذا النوع من الدراسة على عصارة ما وصل إليه الدرس النحوي و البلاغي القديم من جهة، و من جهة أخرى ينضبط بضوابط اللسانيات الحديثة و خاصة علم الأسلوب (أو الأسلوبية) الذي يقوم على مفهوم الأسلوب ويحدده بمجموعة من المحددات، منها: التركيب.

و ظاهرة التركيب تقوم في « المنظور الأسلوبي على ظاهرة إبداعية سابقة عليها، و هي ظاهرة الاختيار، التي لا تكون ذات جدوى إلا إذا أحكم تركيب الكلمات المختارة في الخطاب الأدبي، وتتركب الكلمات في الخطاب من مستويين، حضوري وغيابي، فهي تتوزع سياقيا على امتداد خطي، و يكون لتجاورها تأثير دلالي و صوتي و تركيبي، و هو ما يدخلها في علاقات ركنية، و هي أيضا تتوزع غيابيا في شكل تداعيات للكلمات المنتمية لنفس الجدول الدلالي، فتدخل إذن في علاقة جدلية أو استبدالية، فيصبح الأسلوب بذلك شبكة تقاطع العلاقات الركنية بالعلاقات الجدولية و مجموع علائق بعضها ببعض، فظاهرة التركيب هي تنضيد الكلام و نظمه لتشكيل سياق الخطاب الأدبي»[1] و هي ما يصطلح عليها اللغويون و النحويون القدامى، بالكلام أو الجملة، و قد عرّف ابن هشام الكلام بأنه «القول المفيد المقصود .... و أما المفيد فهو الدال على معنى يحسن السكوت عليه»[2]، و يضيف بعض النحاة تعريفا آخر للكلام: « هو القول المفيد المركب المقصود» فيذكر ثلاثة قيود هي: المفيد، والمركب، والمقصود، ومعنى المفيد هو ما ذكر سابقا، ومعنى المركب أن يكون مؤلفا تأليفا تاما لا يحتاج إلى ضم شيء إليه، بأن يكون من اسمين أحدهما مسند إلى الآخر نحو: زيد قائم ..... فيخرج بهذا ما ليس مركبا بأن يكون مفردا و ما كان مركبا ناقصا...... و معنى المقصود أن يكون المتكلم قد أراد ما نطق به.[3]

هذه التعاريف قائمة على مفهومي الفائدة والاستقلال، وهو ما يشي بظاهرية واضحة كانت تسود الفكر البلاغي – النحوي العربي، في معالجته للنصوص الأدبية، لكن عبد القاهر الجرجاني قد تجاوز هذا إلى « تبيان دور العلائق النحوية في المعنى و في جمال النص الفني، فقد أفاض الحديث في المقومات النحوية، من تقديم وتأخير، وتعريف وتنكير وخبر وإنشاء، وفصل ووصل»[4] وتتجلى جهود الجرجاني، من خلال نظرية النظم التي أسّس لها انطلاقا مما وصل إليه من سبقه، من العلماء،

(1) نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، ط/1997، ج1، ص168

(2) ابن هشام الأنصاري، شرح شذور الذهب، ص 50

(3) بتصرف/ المرجع نفسه، هامش المحقق، ص 50

(4) محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم (دراسة نظرية و تطبيقية)، دار الثقافة، الدار البيضاء/المغرب، ط/1989، ص 45

فقد رجع إلى « فكرة النظم الذي نوه به الجاحظ و جعله مدار الإعجاز، و قرأ ما انتهت إليه الفكرة عند الباقلاني في كتابه (إعجاز القرآن)، و لم يجد للنظم هنا و لا هناك تعليلا و لا تفسيرا، فأخذ فيه مهتديا بكلام القاضي عبد الجبار وما سبقه من أبحاث في اللغة والنحو و علاقتهما بالبلاغة، و ما قاله النقاد في جمال الألفاظ و المعاني»[1]، لقد قامت هذه الأبحاث حول قضية إعجاز القرآن؛ لتنقب عن سر هذا الإعجاز، فبلورت الدرس اللغوي، والنحوي، و البلاغي، في بوتقة واحدة، اختُزِلت أخيرا في قضية اللفظ و المعنى، التي استفزت عقول وجهود العلماء، و منهم عبد القاهر الجرجاني، الذي « ما زال يفكر في ذلك كله و يستنبط، حتى وجد المفتاح السحري الذي يفتح به الأبواب إلى معرفة كنوز النظم الخفية، و لم يكن هذا المفتاح سوى النحو، و لكن ليس النحو الظاهر، أي الإعراب و رفع الكلمات و نصبها أو خفضها، و إنما النحو الذي يقيم الروابط و الصلات بين الكلمات في العبارات فإذا هي تأخذ نسقا معينا، و ليس هذا النسق إلا النظم و النحو من جهة، بل ليس النظم إلا هذا النحو و إلا قواعده و قوانينه»[2]، حيث يبين مفهوم النظم و علاقته بالنحو في قوله: «ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو و تعمل على قوانينه، و تعرف مناهجه التي نهجت، فلا تزيغ عنها، و تحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها، و ذلك أنّا لا نعلم شيئا يبتغيه الناظم بما ينظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب و فروقه»[3]، و هكذا يحدد الجرجاني خصائص معينة تحكم فكر الناظم، فهو «فكرٌ في معاني الكلم من زاوية معاني النحو، و فكر في معاني الكلم و في معاني النحو من زاوية معاني النفس، المعبر عنها بالمقاصد و الأغراض و هذا يعني أنه من شأن هذا الفكر أنه، يستهدف أولا معاني الكلم من زاوية النحو، أي أنه يتوخى في معاني الكلم معاني النحو، فهو يفتح معاني الكلم على معاني النحو، إنه يجعل معاني النحو معاني للكلم ..... و يستهدف ثانيا، معاني الكلم و معاني النحو من زاوية معاني النفس المعبر عنها –عند عبد القاهر– بالمقاصد و الأغراض. و هذا يعني أن من خصائص هذا الفكر الناظم أنه: يتوخى في معاني الكلم و في معاني النحو، معاني النفس، أي أنه يجعل من معاني النفس سلطة على معاني الكلم و على معاني النحو»[4]. فنظرية النظم عند عبد القاهر تخلق مستويين من المعنى، معنى أصلي مطلق تدل عليه الألفاظ، و معنى إضافي أو ما يسميه بـــ "معنى المعنى" و هو الذي يصوره النحو، و الجرجاني في نظريته إنما «يريد المعاني الإضافية التي يصورها النحو، و التي لخصها السكاكي والبلاغيون بعده في علم المعاني المعروف »[5]، وعلم

(1) شوقي ضيف، النقد، دار المعارف، مصر، ط1974/3 ص86
(2) شوقي ضيف، النقد، ص86
(3) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ،تحقيق: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، ص81
(4) عبد الواسع أحمد الحميري، شعرية الخطاب في التراث النقدي و البلاغي، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت – لبنان، ط2005/1، ص90
(5) شوقي ضيف، النقد، ص 89

المعاني في الحقيقة، إنما هو تطبيق عملي لنظرية النظم[1] ...... فهو يعلمنا كيف نرتب كلامنا، كي يكون متفقا مع المعاني التي نريد أن نتحدث عنها، ومع أحوال الذين نخاطبهم و نتحدث إليهم، و هذا العلم أساسه الذي يبحث فيه الجملة؛ فهو يدرس طرائق تأدية الكلام حتى يكون مطابقا لمقتضى الحال من تقديم وتأخير، وحذف وذكر، ووصل وفصل، وتعريف وتنكير، وقصر وإيجاز، وإطناب،......الخ.

و تسعى هذه الدراسة إلى تتبع بعض الظواهر التركيبية التي ساهمت في إبداع شعرية اليائية، وكما تمت الإشارة إليه فإن مثل هذه الدراسات تجعل الجملة مجالا حيويا لها، فتعالجها من جهة أنواعها (إنشائية، خبرية)، و من جهة الدلالات التي تؤديها ....الخ. و من هنا يجب القول أن للجملة تعاريف مختلفة تبعا لاختلاف وجهات نظر اللغويين، و مهما يكن هذا الاختلاف يمكن القول بأن الجملة هي « مجموعة العلاقات النحوية الرابطة بين أجزاء الكلام ربطا وظيفيا، و تتكون من مركبين متميزين: الأول المركب الاسمي، و الثاني المركب الفعلي، و هذان المركبان بهما تتحقق عملية الإبلاغ، كما تعد الجملة الملفوظ الذي ارتبطت كل عناصره بعنصر منه هو المحور لعملية الإبلاغ. أو هي أقل قدر من الكلام يفيد السامع معنى مستقلا بنفسه سواء تركب هذا القدر من كلمة واحدة أو أكثر »[2].

لقد قسم البلاغيون العرب، الكلام -و بالتالي الجملة- في اللغة العربية إلى قسمين كبيرين، هما: الخبر و الإنشاء.

و الإنشاء لغة: يعني (الخَلق)، و أنشأه الله: خلقه، و أنشأ الله الخلق، أي ابتدأ خلقهم، و الناشئ من الناس؛ الشاب و أنشأ فلانٌ دارا: أي بدأ بناءها[3].

أما اصطلاحا فهو:«ما لا يحتمل صدقا و لا كذبا، و هو قسمان: طلبي، و غير طلبي، و ذلك لأنه إن استدعى الكلام الذي تقوله شيئا غير حاصل عند النطق، فهو الطلبي، ألا ترى أنك إذا قلت لغيرك: أكتب الدرس، فإن هذا القول يستدعي شيئا غير حاصل عند تلفظك به؛ لأن الذي تخاطبه لم يكن قد كتب الدرس، و لو كان قد كتبه؛ لكان كلامك تحصيل حاصل لا فائدة منه -و هكذا- إذا قلت: لا تفتح الباب، فإن الذي تخاطبه لم يفتح الباب بعد.

أما إذا كان الإنشاء لا يستدعي أمرا حاصلا عند الطلب، فهو إنشاء غير طلبي، و ذلك كالتعجب، و المدح، و الذم، و الدعاء، و صيغ العقود، و القسم، و بعض أفعال المقاربة، و هي: كاد، و كرب و أفعال الرجاء: عسى، و حرى، و اخلولق.

(1) بتصرف/فضل حسن عباس، البلاغة فنونها و أفنانها (علم المعاني)، ص87-88
(2) رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ص151-152
(3) ابن منظور، لسان العرب، مادة (خلق) 170/1

فإذا قلت: ما أجمل السماء! و ما أحسن المصطاف و المتربعا! لله دره فارسا! فإن هذا قول لا يحتمل الصدق و الكذب، فهو إنشاء، و لكنه لا يستدعي شيئا غير حاصل؛ لأنك بقولك لا تطلب شيئا»[1].

و قد ظهرت الجملة الإنشائية في اليائية بأنماط مختلفة، منها ما ينتمي إلى الجملة الطلبية نحو: الاستفهام، و الأمر، و النهي، و النداء، و منها ما ينضوي تحت نمط الجملة الإنشائية غير الطلبية، نحو: الجملة الشرطية، و غيرها.

و ستتبع الدراسة في تعاملها مع الجمل في اليائية، نهجا إحصائيا، وصفيا، تحليليا.

أولا: الجملة الطلبية:

و هي تركيب من تراكيب الجملة العربية الإنشائية لها صور عديدة، فإن كان التركيب يفيد الأمر فالجملة أمرية و إن كان يفيد النداء أو الاستفهام فهي ندائية أو استفهامية و إن كان يفيد النهي أو الدعاء فهي جملة نهي أو دعاء[2].

1- جملة الأمر:

الأمر أسلوب لغوي يطلب به الأمر من المأمور فعل شيء، و يكون لفظ الأمر بالصيغة أو الأمر باللام (افعل، و ليفعل) [3].

و قد وردت جملة الأمر في اليائية (35) مرة، كما هو مبين في الجدول التالي:

(1) فضل حسن عباس، البلاغة فنونها و أفنانها، ص147

(2) بتصرف/ رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ص154

(3) المرجع نفسه، ص155

فعل الأمر	رقم البيت	موضع الفعل	فعل الأمر	رقم البيت	موضع الفعل
عرّج	1	حشو العجز	ادعني	78	أول البيت
حَيْ	2	آخر البيت	سلهم	82	أول البيت
تلطّف	3	أول البيت	خاطب	84	أول البيت
اجر	3	حشو الصدر	دع	84	حشو الصدر
قل	4	أول البيت	رُح	85	أول البيت
أوعدوني	30	أول البيت	اغتنم	85	حشو الصدر
عدوني	30	حشو الصدر	تهي	85	آخر البيت
أمطلوا	30	حشو الصدر	حي	89	آخر البيت
هبوا	39	أول البيت	مري	95	آخر البيت
أسيئوا	41	حشو الصدر	ساعدي	101	أول البيت
أحسنوا	41	حشو الصدر	فاجمعوا	104	أول البيت
روّح	42	أول البيت	قربوا	113	حشو الصدر
أعده	42	حشو العجز	عللوا	117	أول البيت
أشد	43	أول البيت	خففي	136	أول البيت
أعن	43	حشو العجز	فاعهدوا	139	أول البيت
فأرح	76	أول البيت	حيّ	145	أول البيت
خلّ	77	أول البيت	بَيْ	145	آخر البيت
انج	77	حشو العجز			

يتضح توظيف ابن الفارض لصيغة الأمر لإحداث جو من الحيوية والوثب والحركة، لا من أجل تناوب في الكلام حقيقي بين آمر ومأمور، لأن فعل الأمر في النص في أغلب الحالات لا يكون دالا على ما وضع له في الأصل ويمكن أن تتضح دلالات فعل الأمر أكثر إذا عُرف الأمر والمأمور في كل فعل، و هذا ما يبينه الجدول الموالي:

رقم البيت	الأمر	فعل الأمر	المأمور
1	الشاعر	عرّج	سائق الأظعان
2	الشاعر	حَيْ	سائق الأظعان
3	الشاعر	تلطف	سائق الأظعان
3	الشاعر	اجر	سائق الأظعان
4	الشاعر	قل	سائق الأظعان
30	الشاعر	أوعدوني	أهيل الود[1]
30	الشاعر	عدوني	أهيل الود
30	الشاعر	أمطلوا	أهيل الود
39	الشاعر	هبوا	أهيل الود
41	الشاعر	أسيئوا	أهيل الود
41	الشاعر	أحسنوا	أهيل الود
42	الشاعر	روّح	أخي[2]
42	الشاعر	أعده	أخي
43	الشاعر	أشد	أخي
43	الشاعر	أعن	أخي
76	الشاعر	أرح	أخي
77	الشاعر	خلّ	خلي
77	الشاعر	انج	خلي

رقم البيت	الأمر	فعل الأمر	المأمور
78	الشاعر	ادعني	خلي
82	الحبيبة	سلهم	الشاعر
84	الحبيبة	خاطب	الشاعر
84	الحبيبة	دع	الشاعر
85	الحبيبة	رُح	الشاعر
85	الحبيبة	اغتنم	الشاعر
85	الحبيبة	تهي	الشاعر
89	الحبيبة	حي	الشاعر
95	الشاعر	مري	الحبيبة
101	الشاعر	ساعدي	الحبيبة
104	الشاعر	فاجمعوا	الحبيبة[3]
113	الشاعر	قربوا	الحبيبة
117	الشاعر	عللوا	أصيحابي[4]
136	الشاعر	خففي	المطية
139	الشاعر	فاعهدوا	سجرائي[5]
145	الشاعر	حيّ	سائق الأظعان
145	الشاعر	بَيْ	سائق الأظعان

لقد وردت العملية الخطابية في الجملة الأمرية على الصورة التالية:

الآمر ← فعل الأمر ← المأمور ، تغيرت فيها العناصر المكونة فأنتجت مجموعة من الأنماط هي:

النمط الأول: الشاعر← فعل الأمر ← سائق الأظعان

و قد تجلت العملية الاستبدالية في المكون (فعل الأمر) فتداول عليه الأفعال التالية: عرّج – حَيْ – اجر – تلطف – قل – حيّ – بَيْ.

(1) وردت (أهيل الود) في البيت (19) و هو قوله:

يا أهيل الود أنّى تنكروني كهلا بعد عرفاني فتَيْ

و يقصد بأهيل الود هنا الأحباب، و يرمز بذلك للحبيبة، فجاء بصيغة الجمع لكنها تدل على الفرد

(2) ورد فعل الأمر (روّح) في أول البيت، لكن المأمور ورد في آخر البيت:

42- روّح القلب بذكر المنحنى و أعده عند سمعي يا أخيْ

(3) يلاحظ من خلال سياق الأبيات أن فعلي (اجمعوا، قربوا) قصد بهما الحبيبة لكنهما وردا بصيغة جمع المذكر، لأن الشاعر قد وضع الحبيبة ضمن جمع هو (أهيل الود)

(4) المأمور في (عللوا) هو (أصيحابي) في البيت (115):

يا أصيحابي تمادى بيننا و لبعد بيننا لم يقضَ طيْ

(5) المأمور في (اعهدوا) هو (سجرائي) بمعنى أصدقائي و أخلائي، في البيت (138)

إن ثنى ناشدتكم نشدانكم سجرائي لي عنه عيْ عيْ

ويبدو أن الأفعال في هذا النمط لا تحمل معنى الطلب الإلزامي الإجباري، رغم تساوي الطرفين (الآمر والمأمور)، حيث أن المأمور طلب منه الإتيان بهذه الأفعال على سبيل التفضل والتنعم، وهذا ما وضحه الشاعر بتوظيفه للفظة (منعما) -بمعنى متمهلا و متفضلا- منذ بداية خطابه لسائق الأظعان في البيت(1)

سـائق الأظعـان يطـوي البيـد طـي منعمـا عـرج علـى كثبـان طـي

فقد وردت لفظة (منعما) قبل أول فعل أمر موجه لسائق الأظعان (عرّج)؛ فكأن ابن الفارض يوحي بأن هذه اللفظة مقدرة و مضمرة قبل كل أفعال الأمر الموجهة لسائق الأظعان. و قد ورد هذا النمط في 7 مواضع من القصيدة ممثلة في أفعال الأمر الخمسة (5) الأولى، و فعلي الأمر الأخيرين، فقد احتل هذا النمط بداية القصيدة و كذلك خاتمتها و نهايتها.

النمط الثاني: الشاعر ← فعل الأمر ← الحبيبة

ورد هذا النمط في(10) مواضع، حدثت فيها عملية الاستبدال والتعويض في مكون (فعل الأمر) وكذلك في المكون (الحبيبة) حيث استبدلت في أغلب التراكيب بالضمير (أنتم) العائد على (أهيل الود). وأفعال هذا النمط هي: أوعدوني- عدوني- أمطلوا- أسيئوا- أحسنوا- مري- ساعدي- اجمعوا - قربوا - هبوا.

وردت بعض الأفعال في شكل ثنائيات ضدية متلازمة، في:

أوعدوني // عدوني ← تضاد بين الوعيد و الوعد.

أسيئوا // أحسنوا ← تضاد بين الإساءة و الإحسان.

ففعل الأمر في هذه الثنائيات حمل دلالة الدعاء و الرجاء، مع توضيح تساوي وقع الأحداث المتناقضة والمتضادة على الشاعر، بشرط أن تصدر من محبوبه، فكأن الشاعر لا تهمه نوعية الفعل الذي يقوم به المحبوب اتجاهه بقدر ما يهمه أن يحدث ردة فعل أو انفعال لدى المحبوب.

كما أن دلالة طلب المساعدة و العون واضحة في: ساعدي، قربوا، هبوا، اجمعوا.

كما يمكن ملاحظة توظيف الشاعر لضمير الجمع (أنتم) في مخاطبته للحبيبة في أغلب الأفعال، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن هذه الحبيبة لا تعدو كونها رمز يرمز به إلى أهل الود من العالم الأقدس، و لهذا فالأفعال في هذا النمط وردت على سبيل الدعاء و الرجاء.

النمط الثالث: الشاعر ← فعل الأمر ← شخص آخر

في هذا النمط حدث الاستبدال في فعل الأمر، في (10) مواضع و الأفعال التي وظفت هي: روّح - أعده - أشد - أعن - أرح - خلّ - أنج - أدعني - عللوا - اعهدوا.

كما حدث الاستبدال أيضا في المكون (شخص آخر) حيث مثله لفظ (أخي) في 5 مواضع، و لفظ (خلي) في 3 مواضع، و لفظ (سجرائي)، و (أصيحابي) كل منهما في موضع واحد.

وقد اختلفت مضامين الرسالة (فعل الأمر) وفقا لتغير المكون التركيبي (مأمور). ففي حالات الجمل الأمرية المتعلقة بـــ(أخي) تتجلى دلالات طلب التعاون والمساندة، وذلك بهدف تغذية جذوة الحب والهيام عند الشاعر، وتظهر هذه الدلالة في الأفعال: روّح– أشد– اعن– أعده– فكلها أفعال إذا أداها (أخي) فإنها ستغذي حب الشاعر و تنميه.

إذن فالمكون (أخي) يظهر في الجمل الأمرية كطرف يعقد عليه الشاعر أمالا كبيرة؛ لمؤازرة حالته الوجدانية التي يعيشها.

أما المكون (خلي) فإنه يبدو أقرب إلى الشخص المعاند العاذل للشاعر، فهو يوجه لومه و عذله له ، مما دفع هذا الأخير أن يطلب منه أن يترك [خلّ] هذا اللوم، و أن ينجو [أنج] بنفسه من الحديث عما لا يعلم منه إلا الظاهر، فالباطن مخالف تماما لتصوره القاصر على فهمه.

أما في المكونين (أصيحابي، و سجرائي) فلا بد من القول أن اللفظين مترادفين، و هما يمثلان المحيط الاجتماعي الخاص، أي المقرب إلى الشاعر، و هو يطلب منهم أن يقوموا بدور الراعي المحافظ على حالته الروحية– الوجدانية، فالفعل (عللوا) جاء بمعنى داووا –من الدواء– و هو هنا يدل على الحفاظ على صحة جسد و روح الشاعر، و لا يكون ذلك إلا بذكر الحبيبة و التعرض لنسمات الريح القادمة من جهتها، أما الفعل (اعهدوا) فهو بمعنى اقصدوا و احفظوا، فالشاعر يطلب من أصحابه أن يقصدوا أماكن بعينها، و أن يحفظوها لأنها أماكن مقدسة عنده.

النمط الرابع: الحبيبة ← فعل الأمر ← الشاعر.

و قد وظف في هذا النمط الأفعال: سلهم – خاطب – دع – رُح – اغتنم – تهي – حي.

بالرغم من أن مقتضى الحال في هذا النمط، يتيح أن يكون الأمر بمعنى الطلب الإلزامي والإجباري، إلا أنه لم يتعد النصيحة، فالحبيبة تنصح الشاعر المريد أن يتخلى عن فكرة الاقتراب منها، لأنها فكرة ستسبب له المعاناة والعذاب، و تبدو دلالة النصيحة في هذا النمط جلية.في البيت (85)، حيث توظف الحبيبة لفظة (نصحي) في سياق كلامها مع الشاعر :

رح معـــــافى، واغتـــــنم نصـــــحي وإن شـــئت أن تهـــوي فللبلـــوى تهـــي

والذي يمكن ذكره وإيراده، أن ابن الفارض لم يوظف المرأة في نصه إلا كما وظفها أستاذه ابن عربي الذي « يرجع المرأة إلى جوهرها الأنثوي باعتباره مصدر الوجود، و منبع العطاء، فهي ليست مشتهاة أو موضع حب، و إنما هي الصورة المثلى من بين الصور المتعددة التي يحب فيها الله، والله هو المحبوب والمعبود على الإطلاق، والشاعر إذا نظم بيتا في امرأة، كصورة شخصت إليها عينه،

فقلبه متعلق بصاحب الصورة الذي هو خالقها كما يفعل المحب مع محبوبه في الدنيا، حين يحب أشياءه و قد يلثم المكان الذي جلس فيه، أو شيئا مرت عليه يداه»[1]،وهكذا تكون صيغة التأنيث التي يوظفها ابن الفارض في نصه لا تمثل إلا رمزا للحقيقة الإلهية، و فضاء استبداليا يوفر خاصية الستر والتكتم لدواعي اجتماعية، و كذلك يتيح مجالا أوسع للغة للتعبير عن المعاناة الروحانية والعرفانية، وهكذا يكون « اعتبار المرأة رمزا للحقيقة الإلهية هو في أحد جوانبه دحضا للاعتقاد السائد الذي حوّل المرأة منذ العصر الجاهلي –باستثناء العذريين– إلى صورة جميلة مشتهاة في الواقع، أو كيان ظاهر لم يقدم منه سوى جزئه السطحي الذي أخطؤوها به، لأن إصابتها لا تكون إلا بتصور جوهرها الأنثوي تبعا لأسلوب الكشف، لأنها جزء من تصور معنى الكون، و دعوة لحضور الإنسان الكامل الذي لا يحب سوى خالقه، و قد احتجب عنه تعالى بحب زينب و سعاد، و كل محبوب في العالم. و العارفون لم يعرفوا شعرا و لم يسمعوا غزلا إلا في الله تعالى من خلف حجاب الصور»[2].

و مما يلاحظ على توظيف الأمر في النص، أنه جاء في كل المواضع بصيغة الأمر (افعل) التي لا تكون إلا للمخاطب، الذي يجب أن يكون حاضرا أمام المتكلم؛ فابن الفارض بهذا التوظيف يقول أن المحبوب الذي يخاطبه حاضرٌ في روحه و قلبه، و إن كان لا يظهر ماديا إلا محجوبا في الصور.

ويمكن القول أن توظيف ابن الفارض للجملة الأمرية، قد غلب عليه الانزياح الذي هو «انحراف الكلام عن نسقه المألوف»[3]، فإذا كانت اللسانيات قد أقرت أن لكل دال مدلول، و إذا كانت البلاغة العربية قد أوضحت أن لكل أسلوب إنشائي دلالة رئيسة يستهدفها، فإن «الأدب يخرق هذا القانون فيجعل للدال إمكانية تعدد مدلولاته، وهو ما عبر عنه الأسلوبيون بالانزياح»[4]، ويمكن أن يكون هذا الانزياح «إحصائيا أو معنويا دلاليا أو نحويا تركيبيا»[5] و هذا ما حدث في توظيف ابن الفارض لفعل الأمر الذي دلالته الأصلية هي: «طلب الفعل على جهة الاستعلاء»[6] و على سبيل الإلزام. فقد تحولت هذه الدلالة إلى دلالات أخرى، كما تم توضيحه سابقا.

---

(1) أمنة بلعلي، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة1، 2002، ص 76

(2) المرجع نفسه، ص 77

(3) نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ص 179

(4) المرجع نفسه، ص 179

(5) المرجع نفسه، ص 179

(6) فضل حسن عباس، البلاغة فنونها و أفنانها، ص 149

2- جملة الاستفهام:

الاستفهام من التراكيب الإنشائية التي وظفها ابن الفارض في يائيته، ويعرفه البلاغيون بأنه «طلب الفهم، وهو الاستخبار عن الشيء الذي لم يتقدم لك علم به، وبعضهم يفرق بين الاستفهام والاستخبار، وليس في ذلك جد عناء في علم البلاغة، وأدوات الاستفهام إحدى عشرة أداة، حرفان هما: الهمزة و(هل)، و تسعة أسماء، و هي: من ، ما،متى، أين، أيّان، أنّى، كيف، كم، و أيّ»[1].

و أدوات الاستفهام و طرائق توظيفها و الإيحاءات التي تحملها تشكل مبحثا دقيقا رائعا، في علم البلاغة، حيث أن هذه الأدوات «تنقسم من حيث المستفهم عنه إلى أقسام ثلاثة:

1- منها ما يستفهم به عن الحكم -و هو إثبات شيء لشيء، أو نفيه عنه- فتقول: هل تحب العلم؟ هل يسافر أخوك؟ هل تستيقظ الأمة؟ فأنت في هذه الأمثلة لم تستفهم عن مفرد، فلم تستفهم عن المحبة أو العلم، و لم تستفهم عن السفر أو عن أخيك، و لم تستفهم عن الاستيقاظ أو عن الأمة، و إنما كان استفهامك عن الحكم الذي هو إثبات حبك للعلم، و سفر أخيك، و استيقاظ الأمة.

و هذا الذي يعبرون عنه بالتصديق، و هو إدراك النسبة بين أمرين.

2- ما يستفهم به عن مفرد؛ تقول مثلا: ما البُرُّ؟ فيقال لك: القمح. و ما القَسْوَرَة؟ فيقال لك: الأسد. فأنت ترى هنا أن لا حكم، فلم نثبت شيئا لشيء، و هذا ما يسمونه التصور.

3- ما يستفهم به عن هذين معا، أعني: عن القضية التي فيها إثبات حكم أو نفيه، و هو التصديق، و عن المفرد الذي هو التصور.

و هذا القسم الذي يستفهم عن التصور و التصديق هو الهمزة، أما الذي يستفهم به عن التصديق وحده، فهو (هل)، و أما الذي يستفهم به عن التصور وحده فهو باقي الأدوات»[2].

و من هنا يمكن تلخيص أدوات الاستفهام و أقسامها من حيث المستفهم عنه في الجدول التالي:

أداة الاستفهام	يستفهم بها عن
الهمزة	التصور و التصديق
هل	التصديق فقط
باقي الأدوات	التصور فقط

إضافة إلى ما سبق فإن الاستفهام «قد يخرج عن معناه في طلب الفهم إلى معان مجاورة له، يوحي بها سياق الكلام، وتفعل فيها القدرة على التعبير والتفنن فيه فعلها، كالإنكار، والاستنكار، والتقرير، والتعجب»[3].

(1) فضل حسن عباس، البلاغة فنونها و أفنانها، ص 168
(2) المرجع نفسه، ص 168-169
(3) أحمد عبد الستار الجواري، نحو المعاني، ص 142

ومما لا شك فيه أن هذه المعاني المجاورة، الناتجة عن انزياحات تركيبية في توظيف الاستفهام، هي التي تكسب النص شحنة إضافية، تساهم في تشكيل شعريته و جماليته، إذا أحسن الشاعر توظيفها، فهل نجح ابن الفارض في استغلال هذه الإمكانات الفنية التي يوفرها الاستفهام؟

لقد وظف ابن الفارض الاستفهام في عدة مواضع، موضحة في الجدول الموالي:

رقم البيت	جملة الاستفهام	الأداة	رقم البيت	جملة الاستفهام	الأداة
19	أنّى تنكروني كهلاً؟	أنّى	87	كم قتيل من قبيل...؟	كم
25	هل سمعتم...؟	هل	96	هل كفى ما قد جرى؟	هل
28	أيُّ شيء مبرد حرّا.؟	أيّ	111	أترى حل لكم...؟	الهمزة
28	أيُّ شيء؟	أيُّ	120	...أيُّ صبا هجت لنا؟	أيُّ
32	أبعينيه عمى عنكم ؟	الهمزة	120	من أين ذيَّاك الشذي؟	أين
33	أولم ينه النهى عن عذله	الهمزة	123	...ما شقّني؟	ما
35	و لما يعذل...؟	لما	137	...هل له ردٌّ علي؟	هل
72	...و أنّى ذاك وَيْ؟	أنّى	143	كم غدير...؟	كم
74	...أين خميلات قُبا؟	أين	146	أيُّ عيش...؟	أيُّ
80	...أنّى تحور...؟	أنّى	147	...هل من عودة؟	هل
82	هل نجت أنفسهم...؟	هل	148	بأيِّ الطرق ...؟	أيّ

و من هذا الجدول يمكن استخراج جدول آخر يوضح تواتر كل أداة من أدوات الاستفهام في النص:

الأداة	هل	أيُّ	الهمزة	أنّى	أين	كم	لِمَا	ما	المجموع
تواترها	5مرات	5مرات	3مرات	3مرات	2مرة	2مرة	1مرة	1مرة	22مرة

فإذا تم توزيع هذه التواترات على أقسام الاستفهام بحسب المستفهم عنه –الموضحة آنفا– سينتج ما يلي:

قسم الاستفهام	**تواتر أدواته**	**النسبة المئوية**
التصور و التصديق	الهمزة / 3 مرات	% 13.64
التصديق	هل / 5 مرات	% 22.73
التصور	14 مرة	% 63.63

من خلال هذه الإحصائيات، يمكن القول بأن ابن الفارض في أغلب توظيفه للاستفهام، يطلب إدراك المفرد –وهو ما يعرف بالتصور– فهو لا يستفهم عن حكم، أي إثبات شيء لشيء، أو نفيه، وإنما يستفهم عن تعيين شيء ما، وهذا القسم من الاستفهام يؤدي إلى إدراك ثابت ومستقر للشيء المستفهم عنه، وهذا الثابت يؤسس لمعرفة الحقيقة التي يستهدفها العلم بمفهوم الصوفية الذي هو «عبارة

عن حقيقة حاصلة للعالم، يتعلق بالموجود على حقيقته التي هو عليها، و بالمعدوم على حقيقته، التي يكون عليها إذا وجد، و إن شئت قلت: العلم ظهور عين العين، أي حقيقة الحقيقة»[1].

إضافة إلى هذا، فإن استفهام ابن الفارض ناتج عن «حالة قلق و توجس وجدانيين، إذ يشغله دائما موقف محبوبه منه»[2] فهو تارة يستفهم عن سبب تنكر أحبابه له بعد أن عرفوه صغيرا (أنّى تنكروني كهلا بعد عرفاني فتي؟)، و تارة يستفهم و يستغرب من عذل العاذلين و يبحث عن سببه (و لما يعذل....؟)، و تارة أخرى يستفهم عن مكان محبوبه (أين خميلات قبا؟)، ثم يستفهم عن السبل التي تمكنه من الوصول إليه (و بأي الطرق أرجو رجعها؟).

الانزياح في الاستفهام:

إنّ الأدوات المذكورة سابقا، قد وضعت في الأصل للاستفهام، و لكنها قد تخرج عن هذا الوضع إلى أغراض أخرى يمكن أن تفهم من السياق، و هذا الخروج عن الوضع الأصلي هو ما يصطلح عليه بـ (الانزياح) في الأسلوبية.

و من أهم الأغراض التي ينزاح إليه الاستفهام:

أ- التقرير:

و معناه «أن تقرر المخاطب بشيء ثبت عنده، لكنك تخرج هذا التقرير بصورة الاستفهام، ذلك لأنه أوقع في النفس، و أدل على الإلزام»[3] و من ذلك قوله:

32- أبعينيـــه عمـــى عـــنكم؟ كمـــا صـــمم عـــن عذلـــه فـــي أذنـــي

فابن الفارض يتكلم عن (العاذل) و يقرر و يثبت بأن في عينيه عمى يمنعه من رؤية محاسن المحبوب، وهذا العمى راجع إلى جهله الحقيقة؛ وبالتالي لوم من يعرف هذه الحقيقة الغائبة عنه، ومما يثبت أن الاستفهام هنا قد انزاح إلى معنى التقرير، لفظة (كما) التي جاء بها الشاعر للمماثلة بين ما قبلها وما بعدها من أحكام، حيث يثبت في التركيب الذي بعدها، الصمم في أذنيه عن عذل العاذل.

فالمماثلة حدثت بين طرفي التركيب في فعل السلب:

الطرف الأول: سلب الرؤية

الطرف الثاني: سلب الصمم

ويمكن توضيح ذلك كما يلي:

سلب الرؤية للعاذل **كما** سلب السمع للشاعر

(1) القاشاني، لطائف الإعلام، ص 321-322

(2) رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض، ص 102

(3) فضل حسن عباس، البلاغة فنونها و أفنانها، ص 190

و من هنا يتضح أن الشاعر قد عبر عن تقرير حكم معين في كل شطر من شطري البيت، و هكذا انزاح الاستفهام إلى الدلالة على التقرير.

و يتجلى التقرير أيضا في البيت (82)، في سياق حوار المحبوبة مع الشاعر، فبعد أن أخبرته أن كل من في الحي أسرى في يديها –كناية عن حبهم لها و تعلقهم بها– تقول له:

82– ســـلهم مســـتخبرا أنْفُسَـــهُم هـــل نجـــت أنفســـهم مـــن قبضـــتي؟

فالسياق يبين أن المحبوبة استفهمت عن شيء قد قررته بنفسها قبل السؤال، فهي إذن لا تنتظر إجابة وإنما جاءت بصيغة الاستفهام لتقرير هذا الحكم و إثباته بل و تأكيده.

ب–الإنكار:

وهو من أكثر الأغراض التي ينزاح إليها الاستفهام، و يسمى الاستفهام الإنكاري، و الفرق بينه و بين الاستفهام التقريري، هو أنك في الاستفهام التقريري تريد تثبيت الأمر و تحقيقه، أما في الاستفهام الإنكاري، فأنت لا تقرر المخاطب في شيء، و إنما تنكر عليه، و تستهجن منه ما حدث في الماضي، أو ما يمكن أن يحدث في المستقبل[1] و منه قوله:

19– يـــا أهيـــل الـــود أنـــى تنكرونـــي كهـــلا، بعـــد عرفـــاني فتَـــيْ

فهو يقول: يا أحبابي و أهل ودي، كيف تنكروني كهلا، و قد عرفتموني شابا فتيا، فهو ينكر عليهم هذا التنكر، الذي لا يمكن أن يحدث بين الأحباب، و لأن المنطق يمنعه، ذلك أنهم قد عرفوه منذ كان صغيرا فلا يمكن أن ينكروه أو يجهلوه بعدما كبر وازداد اجتهاده و جهاده للتقرب إليهم، فالشاعر لا ينتظر إجابة عن استفهامه بل إن السياق يؤكد انزياح الاستفهام إلى إنكار توبيخي من طرف الشاعر لأحبابه.

و كذلك قوله:

111– أترى حـــلَّ لكـــم حـــل أوَاخـــي رُوى ودٍّ، أُواخــــي منــــه عَــــيْ(*)

فالشاعر يسأل أحبابه، إن كان قد صار حلالا لهم إفساد الأخوة و المودة التي بينه و بينهم، و دلالة التوبيخ واضحة في هذا البيت.

ت– انزياحات أخرى:

لقد حمل الاستفهام في النص دلالات أخرى ناتجة عن الانزياح، و منها:

– التعجب في قوله:

35– ولمـــا يعـــذل، عـــن لميـــاء طـــوع هوى، فـــي العـــذل أعصـــى مـــن عصـــيْ

(1) فضل حسن عباس، البلاغة فنونها و أفنانها، ص 194

(*) حلّ الأولى: صار حلالا، والثانية: ضد فتل. أواخي: الواحدة أخية: و هي أن يدفن طرف قطعة من الحبل في الأرض فيظهر منه مثل العروة، تشد إليها الدابة. الروى: الفتل. أواخي: بضم أوله: من المؤاخاة: أي الملازمة. عيّ: تعبَ.

فالشاعر يتعجب من تواصل عذل العاذل، و يتساءل عن سببه، فقد كان حريٌّ بهذا العاذل أن يكف؛ لأنه يعلم بأن الحب و الهيام الذي يعانيه الشاعر له أسبابه المقنعة، و هي:

- أن المحبوب هو لمياء فائقة الحسن، و تستحق الهيام.
- أن الشاعر قد أصبح (طوع هوى) أي أن الهوى قد تحكم فيه.
- أن العاذل يعرف أن الشاعر لا يستمع للعذل و لا يتأثر به.

فكل هذه الأسباب تفرض على العاذل أن يتوقف عن عذله، لكنه لا يفعل، و هذا ما يبعث التعجب في نفس الشاعر.

- الدلالة على الكثرة في قوله:

87- كــم قتيـــل مـــن قبيـــل، مالـــه قـــودٌ فـــي حبنـــا مـــن كـــل حَـــيْ

وهذا من قول (الحبيبة) في سياق حوارها مع الشاعر، فلفظة (كم) هنا تدل على الكثرة و التعدد، فكأنها تقول بأن عدد القتلى في حبها أكثر من أن يعدوا، بل إن هذه الكثرة تشمل القبائل و الأحياء التي ينتمي إليها قتلاها.

إضافة إلى ما سبق، فإن هناك إنزياحات أخرى في توظيف الاستفهام في اليائية، لا يتسع المجال لتتبعها، لكن ما يجب ذكره، هو الغرض الجمالي والشعري من توظيف هذه الانزياحات، رغم أنه كان بالإمكان التعبير عن هذه المضامين التي حملها الاستفهام بطريقة إخبارية مباشرة، و الحق أن بين التعبيرين –أي الإنشائي الاستفهامي و الإخباري المباشر– بونا شاسعا «و فرقا بعيدا، فحينما تلقي كلامك بصيغة الاستفهام، فكأنك تنتظر من صاحبك جوابا، فهو سيفكر ويراجع نفسه، وسيجد نفسه بعد هذه المراجعة، و بعد هذا التفكير في ضيق و حرج، لا يحير معهما جوابا»[1]. وهناك مزية أخرى لتوظيف هذه الانزياحات في توجيه الرسالة، فهي توحي بأن «المتكلم عندما يلقي كلامه بصيغة الاستفهام، فإن ذلك يدل على الثقة التي تملأ نفسه؛ لأنه يلقي كلامه و هو يدرك أنه لو كان في كلامه أدنى ريب؛ لرده عليه سامعه جوابا على استفهامه»[2].

(1) المرجع نفسه، ص 199

(2) المرجع نفسه، ص 199

3- جملة النداء:

جملة النداء من بين الجمل الإنشائية التي يوظفها ابن الفارض في يائيته بشكل بارز، إضافة إلى جملتي الأمر و الاستفهام، و ليس غريبا على «السالك طريق المحبة أن يكثر النداء، فهو راغب دائما في نداء محبوبه و التوسل إليه، و التلذذ بذكره»[1]. و النداء ضرب من ضروب الإنشاء -لا الخبر كما يعتبره البعض- فهو كلام ينشئه المتكلم، و لا يحتمل الصدق و الكذب، و ليس له في خارج الكلام نسبة تصدقه أو لا تصدقه[2].

و يعرف البلاغيون النداء بأنه «طلب إقبال المخاطب و إن شئت فقل: دعوة مخاطب بحرف نائب مناب فعل، كـ(أدعو) أو (أنادي)»[3].

و حروف النداء ثمانية هي: (يا)، الهمزة، (أي)، (آي) ،(أيا)، (هيا)، (وا)، و(آ)، وتنقسم إلى قسمين، قسم لنداء القريب، و هو حرفين: الهمزة، و (أي)، و قسم لنداء البعيد و يضم بقية أدوات النداء[4].

هذا ما قاله علماء البلاغة عن النداء و أدواته، أما علماء النحو فإنهم يركزون أبحاثهم على أحكام المنادى، و يفصّلون فيها كما يلي[5]:

1- يكون المنادى منصوبا لفعل محذوف تقديره (أنادي) و ذلك في الحالات الآتية:

أ- إذا كان مضافا، مثل: يا عبد الله.

ب-إذا كان شبيها بالمضاف، مثل: يا جميلا فعله.

ت-إذا كان نكرة غير مقصودة، مثل: يا طالبا اجتهد.

2- يكون المنادى مبنيا على ما يرفع به في محل نصب، مثل: يا يوسف.... فالمنادى هنا (يوسفُ) و هو مبني على الضم في محل نصب.

3- يكون المنادى مبنيا على ما يبنى عليه قبل النداء، في محل نصب، مثل: يا هذا أقبل، فـ (هذا) اسم إشارة منادى مبني على السكون في محل نصب مفعول به لفعل محذوف.

4- المنادى المعرف بـ"أل" لا ينادى مباشرة، بل يسبقه (أيها) أو (أيتها)، مثل: يا أيها الرجل، يا أيتها الفتاة، و تعرب (أيُّ) أو (أيةُ)، منادى نكرة مقصودة، مبني على الضم في محل نصب مفعول به، و ما بعدها يعرب صفة أو بدل.

(1) رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض، ص 104
(2) بتصرف/أحمد عبد الستار الجواري، نحو المعاني، ص 145
(3) فضل حسن عباس، البلاغة فنونها و أفنانها، ص 162
(4) بتصرف/ المرجع نفسه، ص 162 و ما بعدها.
(5) بتصرف/ عبد العزيز نبوي، في أساسيات اللغة العربية، ص162

لقد وظف ابن الفارض النداء بما يخدم مقاصده و توجهاته في نصه، و الجدول الموالي يوضح جمل النداء الواردة في هذا النص.

رقم البيت	جملة النداء	أداة النداء	رقم البيت	جملة النداء	أداة النداء
19	يا أهيل الود	يا	114	يا ذوي العَودِ...	يا
42	... يا أخي	يا	115	يا أصيحابي....	يا
51	آه، وَا شوقي...	وا	120	أيْ صَبَا....	أي
52	... وا طربا من سكرتي	وا	140	يا سقى الله...	يا
60	... يا بني	يا	146	...صار حظي منه أيْ	أي
69	... وا حسرتا...	وا	147	...أي ليالي الوصل	أي
103	... يال طي	يا	147	... قول الصب أيْ	أي

و يمكن أن نستخرج تواتر كل أداة من أدوات النداء.

أداة النداء	يا	وا	أيْ	المجموع
تواترها	7 مرات	3 مرات	4 مرات	14 مرة
النسبة المئوية	% 50	%21.43	% 28.57	% 100

يبدو أن ابن الفارض لا يحبذ التنويع في استعمال أدوات النداء، فقد اكتفى بتوظيف ثلاث منها فقط، وكان أكبر تواتر لأداة (يا)، وهي «أكثر أدوات النداء استعمالا، ولهذا قيل إنها مشتركة بين النداء البعيد والقريب، ولكن كثيرا من العلماء ذهب إلى أنها وضعت لنداء البعيد»[1].

ويتضح من خلال جمل النداء في النص، أن المنادى بعد (يا) يمثّل أقرب الناس لابن الفارض (أهيل الود، أخي، بني، آل مي، ذوي العود، أصيحابي).

فإذا كان المنادى قريب من ابن الفارض، فلماذا وظف أداة نداء البعيد (يا)؟

يذهب الزمخشري إلى أن (يا) تستعمل «لنداء البعيد، أو من بمنزلته من نائم أو ساه، و إذا نُودِيَ بها من عداهم فلِحرص المنادي عليه، ومفاطنته لما يدعو......وقول الداعي: يا رب! يا الله! استقصار منه لنفسه، وهضم لها، واستبعاد عن مظان القبول و الاستماع و إظهار للرغبة في الاستجابة بالجوار»[2].

وإذا تم الحكم بأن المنادى بـــ(يا) في هذا النص، قريب من الشاعر، فقد انتفى حكم البعيد عنه،

(1) فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، ص 163

(2) المرجع نفسه، ص164

فينتج نوعا من التناقض إذ أن أداة النداء تدل على بعد المنادى، في حين أن المنادى في حد ذاته يحمل دلالة القرب.

ويمكن تفسير هذا التناقض أخذا بعين الاعتبار الحالتين الآخرتين اللتين ذكرهما الزمخشري للمنادى، و هما: (من بمنزلته) و (من عداهم)، و من هنا يمكن القول بتظاهر هاتان الحالتان عند ابن الفارض، فهو يعتبر هؤلاء الأقربين بمنزلة الساه الغافل عما يعانيه من حب و شوق، لهذا فهو يحاول أن يستفزهم لمشاركته هذه الحالة الروحانية و العرفانية و ذلك بواسطة توظيف أداة النداء (يا) الخاصة بالبعيد.

كما أن أغلب حالات النداء بـ (يا) جاء فيها المنادى مصغرا (يا أهيل، يا أخيّ، يا بني، يا أصيحابي)، وقد كان من نتائج دراسة صيغة التصغير في الفصل السابق، أنها تدل أكثر ما تدل على التعظيم والتبجيل، وتوظيف أداة النداء (يا) الخاصة بالبعيد يدعم هذه النتيجة ويفتح لها بُعدا تأويليا آخر، فعلماء البلاغة يذهبون إلى أنه يجوز إنزال القريب منزلة البعيد، فينادى بإحدى أدواته، و ذلك لأسباب أهمها «للدلالة على أن المنادى رفيع القدر، عظيم الشأن، فيجعل بُعد المنزلة كأنه بُعد في المكان»[1].

كما أن دلالة استقصار النفس وهضمها، والرغبة الملحة في الاستجابة، تظهر في (يا سقى الله)، فهو نداء يفيد الدعاء.

أما توظيفه للأداة (وا)، التي تستعمل للندبة في الغالب، فقد استدعى دلالات متقاربة تتضح من خلال السياقات:

- في البيت (51): آه، وا شوقي لضاحي وجهها......

دل النداء بـ (وا) هنا، على التوجع و المعاناة بسبب الشوق لرؤية وجه الحبيبة المشرق.

- في البيت (52): فبكل منه و الألحاظ لي سكرة، وا طربا من سكرتي

دل النداء بـ (وا) هنا، على حالة الطرب والنشوة التي وصل إليها ابن الفارض بسبب السكر،لكن سكره ليس بالخمرة المعروفة، بل هو سكر سببه رؤية وجه المحبوبة اللمياء و ألحاظها، فقد مثل الوجه و الألحاظ، ذلك الوارد القوي الذي يسبب الغيبة و السكر الذي يعرفه الصوفية بأنه «غيبة بوارد قوي، و المراد بالغيبة عدم الإحساس، فمن غاب بوارد قوي يسمى سكرانا، و ذلك أن العبد إذا كوشف بنعت الجمال حصل له السكر، و طرب الروح، و هام القلب، فالسكر حال صاحب الرؤية عندما ينقهر تحت سلطنة الجمال»[2].

- في البيت (69): حيث لا يرتجع الفائت وا حسرتا، أسقط، حزنا في يديّ

(1) المرجع نفسه، ص 165

(2) القاشاني، لطائف الإعلام، ص 253

دل النداء بـــ(وا) هنا، على التحسر والحزن على ما فات، والحزن عندهم هو «توجع القلب لفائت، أو تأسفه على ممتنع، وهو في هذا الطريق تأسف على ما يفوت العبد من الكمالات وأسبابها و ماهياتها»[1]. والأبيات التي سبقت هذا البيت تظهر أن ابن الفارض يتأسف على ابتعاده عن محبوبه، و يتحسر على الأيام الجميلة الخالية التي عاشها، والحزن عند أهل التصوف أنواع هي:

«حزن العامة: لأجل تفريطهم في القيام بما يجب عليهم من وظائف الخدمة.

حزن المريد: ونعني به ههنا المتوسطين بين العوام و الخواص، و حزنهم من جهة ما قد يعرض لقلوبهم من التفرقة و حرصا على حصول الجمعية على الحق.

حزن الخاصة: على غيرهم، و إنما لم يكن للخاصة حزن على أنفسهم، لأن الحزن تفرقة وفقدان، وهم أهل الجمعية، والوجدان»[2].

ويمكن الملاحظة أن ابن الفارض قد صنف نفسه ضمن النوع الثاني، فحزنه حزن مريد يعاني التفرقة و يرجو الجمع.

أما توظيف أداة النداء (أي) فيكون للقريب، و قد وظفها في 4 مواضع هي:

120- أيْ صبا، أيُّ صبا هجت لنا.....

146- .... أسفي، إذ صار حظي منه أيْ

147- أيْ ليالي الوصل، هل من عودة؟ و من التعليل قول الصب أيْ

و المنادى هو (صَبَا) و (ليالي الوصل)، فقد استعمل أداة النداء 4 مرات، مع أن المنادى شيئين فقط، إذ استعمل الأداة مرة واحدة مع (صَبَا)، و المرات الأخرى تعلقت كلها بـــ(ليالي الوصل) و قد استدعت الدلالات التالية:

- (أي) في البيت 120: تدل على التأسف على ما فات، و الإخبار بأنه لم يبق منه إلا التذكر والتحسر.
- (أي ليالي الوصل، هل من عودة؟): نداء متلازم مع استفهام يحمل دلالة الدعاء والرجاء، والشوق للماضي الجميل مع تمني عودته.
- (و من التعليل قول الصب أيْ): وظف أداة النداء معزولة، و أخبر أن استعمال النداء ما هو إلا تعليل للنفس و تصبير لها.

(1) القاشاني، لطائف الاعلام، ص 183

(2) المرجع نفسه، ص183

لقد حاول البحث تتبع بعض الدلالات، التي فجرتها الأساليب الانشائية الطلبية الواردة في النص، وإبراز مدى مساهمتها في تشكيل شعرية النص. وقد اقتصرت الدراسة على أساليب: الأمر والاستفهام، والنداء؛ لكثافتها في النص مقارنة بالأساليب الأخرى (التمني ورد 11 مرة، النهي ورد 3 مرات) وأيضا تجنبا للتطويل.

ومن خلال الدراسة يتضح جليا دور هذه الأساليب الطلبية في خلق الحيوية داخل النص، مما يثري شعريته، و تعرب هذه الأساليب عن الحيوية «بأربع عوامل رئيسية:

- أولها: العامل الصوتي: فمن مقومات التراكيب الإنشائية، و خاصة منها الطلبية: النغمة الصوتية، فهذه لا تنخفض في آخرها، لبقاء الكلام في حاجة إلى جواب بالقول أو استجابة بالفعل، أو تعليق، أو ما من شأنه أن يجعل الكلام منفتحا غير منغلق.
- وثانيها: العامل النحوي أو الصرفي: فالتراكيب الإنشائية ترتكز على أدوات خاصة (كالأداة في الاستفهام أو القسم) أو صيغ معينة تبنى عليها بعض عناصرها (كصيغة الأمر في الأمر، أو الصيغة ما أفعل أو أفعل به في التعجب) وتساهم فيها هذه العناصر بأكبر قسط في تحديد مدلولها.
- ثالثها: العامل المعنوي البلاغي: فمن مقومات هذه الأساليب –في ظاهرها– الترجمة عن الانطباعات العاطفية دون المقررات العقلية، فهي تعكس أزمة الشعور وحيرة العقل أكثر من حقيقة العلم الصادق الرأي.
- رابعها: العامل النفسي المنطقي: فهذه الأساليب تنبئ بقيام حوار، وقد تفضي إليه وقد لا تفضي، و بحسب ذلك تتلون معانيها و دلالتها.

وبهذه العوامل تنشط الأساليب الإنشائية مراحل النص إذا داخلته، وتعرب أكثر من غيرها من الأساليب، عن حاجة الباث إلى مساهمة المتقبل الذي يتحول فيها من مستقبل مجرد إلى طرف مشارك،والملاحظ أن الحاجة إلى مساهمة المتقبل هي أكثر إلحاحا فيما سماه العرب –موفقين– بالإنشاء الطلبي»[1].

(1) الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص349-350

ثانيا: الجملة الشرطية

كان تناول علماء البلاغة العرب للجملة العربية، و تصنيفهم و تقسيمهم لها، صدى مباشر لطبيعة مرحلتهم الحضارية، فالكلام عندهم إما خبر أو إنشاء، ومعيار انضمام الجملة إلى أحد هذين القسمين هو احتمالها التصديق أو التكذيب من جهة، أو عدم وجود نسبة في الواقع الخارجي من جهة أخرى، أو مطابقتها أو عدم مطابقتها لنسبة في الواقع الخارجي، وبرغم كل هذه الجهود فقد تفلتت من بين أصابعهم أبنية زلزلت الضوابط التي وضعوها من القواعد، ومن بين هذه الأبنية (بنية الشرط) وهي بنية قابلة -حسب تصنيف البلاغيين- أن توضع تارة ضمن أضرب الخبر وأخرى ضمن أضرب الإنشاء، و لعل السبب في ذلك راجع إلى الطبيعة الازدواجية لدلالة بنية الشرط، أو يرجع -على الأصح- إلى طبيعة المعايير التي كان البلاغيون يقيسون بها اللغة، و هي معايير ترتكز -في الأغلب- على الجملة المفردة و بنية الشرط كما هو معلوم ذات طابع مركب[1].

فمعنى الشرط هو «تعليق فعل على فعل آخر، لو وقع الأول وقع الثاني، قال تعالى: ﴿قُلْ لِلَّذِينَ كَفَرُوا إِنْ يَنْتَهُوا يُغْفَرْ لَهُمْ مَا قَدْ سَلَفَ﴾* فإن فعل الغفران، وهو جواب الشرط، معلق على انتهائهم من فعل الكفر و ما يلحقه من أفعال، و معنى هذا، في وضوح و في يسر، أن كلاً من الفعلين ليسا في موضع الخبر، لأن كلا منهما لم يقع، فهو إذن منقوص الدلالة بسبب تعلق وقوعه بوقوع غيره»[2].فالشرط إذن لا يعدو أن يكون «أسلوب لغوي ينبني على جملة مركبة تتألف من أداة (حرف أو اسم). و من شقين: الأول منزّل بمنزلة السبب، و هو الشرط، و الثاني منزّل منزلة المسَبَبْ و هو الجزاء»[3]. و يتضح من هذا أن الجملة الشرطية هي جملتان في الحقيقة: إحداهما، جملة الشرط، والأخرى جملة الجواب، و تقوم أداة الشرط بربط الجملتين ربطا وثيقا يحول دون استقلال أحدهما عن الآخر.

و أدوات الشرط من الأدوات التي تجزم فعلين، و قد قسمها ابن هشام، إلى ستة أقسام[4]:

أحدها: ما وضع للدلالة على مجرد تعليق الجواب على الشرط، و هو: إن، و اذما، و هما حرفان، أما باقي الأدوات فأسماء.

الثاني: ما وضع للدلالة على من يعقل، ثم ضُمن معنى الشرط، و هو: مَنْ.

الثالث: ما وضع للدلالة على ما لا يعقل، ثم ضمن معنى الشرط، و هو: ما و مهما.

الرابع: ما وضع للدلالة على الزمان، ثم ضمن معنى الشرط، و هو: متى، و أيّان.

(1) بتصرف/رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض، ص106-107

(*) سورة الأنفال، الآية 38

(2) أحمد عبد الستار الجواري، نحو المعاني، ص115

(3) رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ص186

(4) بتصرف/ ابن هشام، شرح شذور الذهب، ص351-354

الخامس: ما وضع للدلالة على المكان، ثم ضمن معنى الشرط، و هو ثلاثة: أين، أنَّى، حيثما.

السادس: ما هو متردد بين الأقسام الأربعة، و هو أيُّ، فإنها بحسب ما تضاف إليه، ففي قولك: (أيُّهم يقم أقم معه) من باب (من) و في قولك: (أيُّ الدواب تركب أركب) من باب (ما) و في قولك (أيُّ يوم تصم أصم) من باب (متى)، و في قولك (أيُّ مكان تجلس أجلس) من باب (أين).

و بنية الشرط من الأبنية الأثيرة عند ابن الفارض، ومن الأيقونات الهامة لديه، مما يمكن تبريره بأن الشاعر الصوفي يمتاز بنزعة إرشادية، و الشرط من الأساليب المجدية لحد كبير في مسائل الإرشاد و توجيه النصح، كما أن التصوف لاسيما في الشق العلمي، يدعو دوما إلى تطهير النفس وتنقيتها و تهذيبها، لتكون متأهلة و جديرة بقبول التجليات السامية فكان قبول التجلي مشروطا بإعداد النفس و تطهيرها، فمتى أعد الإنسان نفسه كانت مهبطا للمواهب اللدنية و التجليات العلوية[1].

و قد وظف ابن الفارض أسلوب الشرط بكثافة تستدعي الدراسة و المتابعة، و الجدول التالي يوضح توزيع الأسلوب في النص:

رقم البيت	أداة الشرط	فعل الشرط	جواب الشرط	رقم البيت	أداة الشرط	فعل الشرط	جواب الشرط
2	إن	مررت	حَيّْ	89	إن	استغنيت	حَيّْ
9	إن	ضنَّ	جاد	90	إن	تري	عشت
22	متى	أشك	زيد	92	إن	تشي	مقدر في (افتخارا)
57	إذا	ولّت	تولت	95	مَنْ	يأتمر	مُري
57	أو...*	تجلت	صارت	101	إن	عزّت	ساعدي
59	إن	تراءت	خرَّت	104	إن	فرّق	فاجمعوا
63	إن	نظرته	كحلت	113	إن	كان	قربوا
66	مَنْ	ينأ	يلق	118	متى	عبرت	عبَّرت
67	مَنْ	وافى	سُرَّ	133	إن	فاتني	سيءَ
79	إن	تكن	تعُد	144	لو	عاد	عفرت
83	مَنْ	أقص	قضى	150	إذ	لم أفز	ذهب
83	أو..**	أدن	حَيّْ	85	إن	شئت	تهي
86	إن	زانها	همت				

(1) بتصرف/ رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض، ص 107

(*) (إذا) جاءت مضمرة بعد (أو): إذا ولت تولت مهجتي أو (إذا) تجلت صارت الألباب فيْ

(**) (من) مضمرة بعد (أو) و التقدير: من له أقص قضى أو (من له) أدن حيْ

لقد ورد أسلوب الشرط في 25 موضع من القصيدة، و قد وظف أدوات الشرط وفق التوزيع التالي:

أداة الشرط	إن	مَن	متى	إذا	لو	إذ	المجموع
تواترها	14مرة	5	2	2	1	1	25مرة
النسبة المئوية	56 %	20 %	8 %	8 %	4 %	4 %	100 %

إن توظيف الأداة (إن) بهذه الكثافة التي تفوق كثافة الأدوات الأخرى مجتمعة، يضفي على هذا الأسلوب، الدلالة التي حددها البلاغيون لهذه الأداة، حيث يقولون بأن «(إن) الشرطية يكون مدخولها للأمر المحتمل، و المشكوك فيه، أو المستحيل، كما في قوله تعالى:﴿قُلْ إِنْ كَانَ لِلرَّحْمَٰنِ وَلَدٌ﴾* على عكس (إذا) الشرطية التي يكون مدخولها متيقنا وجوده، ومتحققا وقوعه»[1]، وهذا يعني أن ابن الفارض قد ترك أغلبية جمله الشرطية مفتوحة على كل الاحتمالات، فهي قد تكون ممكنة التحقق، أو مشكوك في تحققها، أو مستحيلة، و لا يستطيع أن يحدد أحد هذه الاحتمالات إلا السياق.

و من بين الأنماط المتميزة التي وظفها ابن الفارض، نمط يجعل فيه فعل جواب الشرط متقدما على أداة الشرط و فعل الشرط، و ذلك في قوله:

9- مسبلا للنأي طرفا، جاد، إن ضنَّ نوء الطرف، إذ يسقط خَي[*1]

ف جواب الشرط — ف الشرط

فقد قدم فعل جواب الشرط (جاد) على أداة الشرط وفعله (إن ضنَّ) ففعل الجود بالدمع لا يتحقق إلا إذا ضنّ نوء الطرف.

و قد وردت حالات أخرى من هذا النمط، واضحة من خلال سياق الأبيات و هي:

59- خرَّت الأقمار طوعا، يقظة=إن تراءت، لا كرؤيا في كَرَي[*2]

ف جواب الشرط — أداة+ ف الشرط

63- كحلت عيني عمى إن غيرها نظرته، ايه عني ذا الرشي

ف جواب الشرط — أداة — ف الشرط

86- و بسقم همت بالأجفان إن زانها وصفا بزين و بزي

ف جواب الشرط — أداة — ف الشرط

101- ساعدي بالطيف، إن عزت منى قِصَرٌ، عن نيلها، في ساعديْ

ف جواب الشرط — أداة+ ف الشرط

(*) سورة الزخرف، الآية 81

(1) أبو السعود حسنين الشاذلي، الأدوات النحوية و تعدد معانيها الوظيفية، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية/مصر، الطبعة الأولى/1989، ص89

(*1) مسبلا مع العين بسبب البعد، ضنّ نوء الطرف: نجل النجم الساقط في المغرب بالايحاء بالمطر، (و هما نجمان يسقط أحدهما و يشرق الاخر، فيتفاءلون بنزول المطر)

(*2) خرت: سقطت، إن تراءت: إن أظهرت نفسها، الرؤيا: ما يرى في الحلم. الكريْ: مصغر الكرى و هو النوم

104- فاجمعوا لي همما، إن فرّقَ الدهر شملي بالألى بانوا قصي(*)

ف جواب الشرط أداة+ ف الشرط

133- سيء بي، إن فاتني من فاتني الخبت، ما جبت إليه السيَّ طي.(*1)

ف جواب الشرط أداة+ ف الشرط

و هذا النمط من التوظيف لبنية الجملة الشرطية، يدل دلالة قاطعة على أنَّ ابن الفارض -في هذه الأبيات- يركز على الجزاء و يوليه اهتمام خاص، على حساب الشرط، لأن هذا الجزاء إذا وقع سيقع عليه هو لا على غيره لذلك فهو ينسبه إلى نفسه في أغلب الأبيات (كحلت عيني- همت- اجمعوا لي- سيئ بي...).كما يوحي هذا النمط بأن لدى ابن الفارض استعداد نفسي كبير لتقبل الجزاء إذا وقع الشرط.

(*) بانوا: بعدوا. قصي: أي بعيدا.

(*1) الخبت: المكان المتسع من بطون الأرض. السيّ: الفلاة.

ثالثا: التقديم و التأخير:

تتيح اللغة العربية، في مستواها التركيبي، للشاعر كثيرا من الإمكانات التي يستطيع استغلالها لإثراء شعرية نصه، كما أن هذه الإمكانات تضفي على اللغة خاصية المرونة التي تسهّل عملية التشكيل الشعري، و تنضوي تحت هذه الخاصية ظاهرة التقديم و التأخير.

و الحق أن «لغتنا العربية واضحة الثراء في هذا الميدان، فهي تملك -خلافا لكثير من اللغات- كيفيتين لتركيب الجملة الاسمية و الفعلية، و للمبدع بعض الحرية في ترتيب الدوال داخل كل نوع من هذين النوعين، فاللغة العربية إذن لا تمتاز بحتمية صارمة في ترتيب الدوال داخل الجملة، و إذا كانت الأوساط قد تعارفت فيما بينها على نمط مألوف و إطار في نظم الكلام، فإن المبدع يتجاوز دائما هذا الإطار الثابت النفعي للغة، إلى مستوى آخر يحاول فيه أن يمتلك اللغة و يصادقها، و يحرك دوالها كيف يشاء، فيقدم ما شاء له فكره أن يقدم، و يؤخر ما شاء له أن يؤخر، حرصا منه على تحقيق الهدف التأثيري و الإيصالي في وقت معا، فالتقديم و التأخير من الوسائل التي يحطم المبدعون من خلالها الإطار الثابت للغة لتحقيق أهدافهم»[1]؛ فهو نوع من العدول -أو الانزياح- في المستوى التركيبي، حيث يعمد فيه مستعمل اللغة «إلى تعديل إيقاع جزء من التركيب حتى ينسجم مع الإيقاع العام للكلام لدواعي جمالية تأثيرية»[2] .

و يعد التقديم و التأخير من أكثر الآليات الإجرائية توظيفا في اللغة، و تُعتمد بأشكالها المختلفة كإجراء أسلوبي لتحقيق أبعاد فنية و مقاصد دلالية تجل عن الحصر. و قد تفطن علماء البلاغة القدامى إلى خطورة هذه الآلية في تشكيل الخطاب الأدبي، و يعد عبد القاهر الجرجاني أبرز من تناولها وفصّل فيها و أصّل، و اعتبرها ركنا أساسيا في بناء نظرية النظم، حيث يقول:«و هو باب (أي التقديم والتأخير) كثير الفوائد جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية و لا يزال يفتَرُّ* لك عن بديعة، ويفضي** بك إلى لطيفة، و لا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، و يلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك و لطف عندك، أن قدّم فيه شيء، و حُوّل اللفظ عن مكان إلى مكان»[3]، و قد عُلِم مما سبق أن نظرية النظم عند عبد القاهر تقوم على «ترتيب الألفاظ في النطق تبعا لترتيب المعاني في النفس، و من هنا فقد يكون الكلام واحدا في مادته و حروفه، و لكن قد تختلف صيغته و ترتيب كلماته من متكلم لآخر، بل عند المتكلم الواحد، إذا اختلف المعنى في نفسه»[4] و إذا اختلف السياق الخارجي

---

(1) رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض، ص113-114

(2) عبد الخالق رشيد، العدول الصوتي و تناسب أي الذكر الحكيم، مقال منشور في دورية (دراسات أدبية)، تصدر عن مركز البصيرة للبحوث، دار الخلدونية، الجزائر العدد2008/2، ص36

(*) يفتَرُّ: يكشف

(**) يفضي بك: يوصلك

(3) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، ص83

(4) فضل حسن عباس، البلاغة فنونها و أفنانها، ص207

و مقتضى الحال أيضا، و الربط بمعاني النفس يعني الربط بالفكر، و من هنا يتضح أن «عملية التقديم و التأخير ليست مجرد نقل لدال من مكانه المفترض له سلفا إلى مكان آخر قبله أو بعده على مستوى النطق و الكتابة فقط، و إنما هي في جوهرها تمثل تزاوج الفكر و اللغة؛ ذلك أن تغييرا في حركة الصياغة يتبعه بالضرورة تغيير في الفكر الذي تجسده، فمما لا شك فيه أن الفكر و اللغة وجهان لعملة واحدة، و حركة الفكر لابد أن تتوافق معها حركة الصياغة لإتمام الهدف الايصالي و التأثيري معا...... و ما دامت ظاهرة التقديم و التأخير مرتبطة -شأنها في هذا شأن كل الظواهر الأسلوبية- بالفكر كل هذا الارتباط، و الفكر شاسع واسع غير محدد، فإنه من الصعب علينا أن نزعم أن التقديم من أغراضه، فقط، التنبيه أو العناية و الاهتمام أو التأكيد. و أن من أغراض التأخير التردد أو غيره من الأغراض؛ فالغرض من الظاهرة أمر يحدده السياق وحده،كما أن الظاهرة الواحدة كثيرا ما يختلف دورها من بيت لآخر، و من جملة لأخرى، و من المحرم كل التحريم في التشريع النقدي أن يقتحم الناقد النص و في ذهنه أفكار مسبقة أو أغراض ثابتة، فكلما وجد ظاهرة ربطها دونما تأمل أو تدقيق بغرضها المزعوم لها.و هذه ضارة بالنص و الناقد معا، أما بالنسبة للنص، فإنها تقتل ثراءه و تدمر كل إمكانات العطاء فيه، و أما بالنسبة للناقد فهي لا شك تكبله و تمنعه من أن يذهب، في تأويل النص و توضيح ثرائه، المذاهب التي تجعله يقوم بدوره الفعال في قراءة النص، و هو دور ينبغي ألا يقل كثيرا عن دور مبدعه»[1] .

يستعين ابن الفارض بأيقونة التقديم و التأخير كثيرا في التشكيل الأسلوبي ليائيته، فقد يقدم المسند على المسند إليه و يقدم المفعول على الفعل أو الفاعل.....الخ، غير أن هذه الدراسة تهدف إلى إلقاء نظرة عامة على آلية التقديم و التأخير في النص، قصد إبراز بعض جمالياتها، لهذا تفضل تجنب التقسيمات التي تكون أكثر فائدة إذا كان القصد إحصائيا.

لقد لجأ ابن الفارض إلى تقديم اسم المكان في قوله:

2- و بـــذات الشــيح عنـــي، إن مـــررت بحــــيٍّ مــــن عريـــب الجـــزع حَـــيْ

و يتضح من خلال السياق أن هذا المكان يمثل المكان الحيز الذي يوجد فيه المحبوب و من هنا فهو يكتسب صفة القداسة لدى الشاعر المحب، و لهذا فتقديمه هنا تقديم تقديس و إيثار. كما أن هذا التقديم يضع المخاطب (و هو سائق الأظعان هنا) في السياق مباشرة، و يوجهه نحو الهدف المكاني رغم أنه مازال لم يعرف المطلوب منه، فابن الفارض لا يهمه حدوث فعل التحية، بقدر ما يهمه حدوثه في الحيز المكاني المحدد و على الأشخاص المحددين (و هم "حي من عريب الجزع") ، فقد قدّم كل من المكان و الأشخاص على الفعل (حيْ).

(1) رمضان صادق، شعر عمر ابن الفارض، ص115

و وظف التقديم في قوله:

10- بـــين أهليـــه غريبـــا، نازحـــا و علـــى الأوطـــان لـــم يعطفـــه لـــيْ

فقد قدم شبه الجملة (بين أهليه) و هو ما يوحي بحالة من الأنس يعيشها الشاعر، فالأهل مضنة الألفة والانبساط، لكن و قبل أن يكتمل هذا التصور عند المتلقي، يفاجئه الشاعر بلفظة (غريبا) التي تحول التصور إلى النقيض، فتتحول دلالة الأنس إلى دلالة غربة و اغتراب. على أن هذا التركيب (بين أهليه غريبا) ينفي الغربة بمعناها المكاني و الإنساني و يحددها بالغربة بمعناها الروحي العرفاني. و هذه الدلالات فجرها الشاعر بواسطة آلية التقديم.

22- و متـــى أشـــك جراحـــا بالحشـــا زيـــد بالشـــكوى إليهـــا الجـــرح كـــيْ(*)

فقد قدم (بالشكوى) على (إليها) للدلالة على الاهتمام بالسبب أكثر من النتيجة حيث أن: الشكوى سبب في (كيْ) و هو الاحراق.

لكن هذا الاهتمام يخفي وراءه دلالة أخرى، هي التعجب، فابن الفارض يتعجب من تحول الشكوى من سبب للتنفيس و الراحة إلى سبب لزيادة الألم و الحرقة.

32- أبعينيـــه عمـــى عـــنكم كمـــا صـــمم عـــن عذلـــه فـــي أذنـــيْ

عملية التقديم و التأخير حدثت في صيغة السؤال (أبعينيه عمًى؟) و أيضا في قوله (صمم عن عذله في أذني).

يمكن الملاحظة أن الاستفهام متعلق بالعاذل، و قد قدمت (العين) على حدث (العمى)، فالمستفهم عنه هو (العين)، و كون (العين) هي المستفهم عنه، يوحي بدلالات أبرزها، أن ابن الفارض يقرر أن داء عدم الرؤية (العمى) يعدُّ نتيجة لدوافع و أسباب متراكمة في ذات العاذل و أعماقه، و بهذا يصبح العمى حالة عارضة تتحقق بتوافر ظروف و دوافع معينة، و تنتفي بتوافر ظروف و دوافع أخرى، و هذه الظروف يحدثها الشخص بواسطة مجاهداته و معاناته، و من هنا فعمى العاذل متحقق لأنه لم يجاهد ويعاني لإحداث الظروف التي تنفيه، فهو عمى يمكن تغييره و ليس قدرا محتوما ثابتا لا يتغير. و كل هذه الدلالات كانت ستتغير لو جاء الاستفهام على صيغة (أعمى بعينيه؟). و هنا يتجلى دور آلية التقديم و التأخير في استدعاء الدلالات المترسبة في أعماق اللاشعور.

و تبرز دلالات معاكسة في قوله (كما صمم عن عذله في أذني) حيث قدم حدث (الصمم) على (الأذنين) و كأن هذا الصمم يحدث للشاعر بطريقة آلية، بمجرد وقوع حدث العذل من العاذل.

و قد لجأ ابن الفارض إلى تقديم الجار والمجرور –في سياق حديث الحبيبة مع الشاعر المريد–

(*) يريد أنه كلما شكا ما في حشاه من جراح الحب زيدت هذه الجراح بالشكوى إحراقا.

لتحذير المريد من سلوك طريق المحبة و تنبيهه إلى ما في هذا الطريق من مصاعب و أهوال[1] في قوله:

85- رح معـــافى و اغتـــنم نصـــحي، فـــإن شـــئت أن تهـــوى فللبلـــوى تَهـــيّْ

و قد قدم الشاعر الجار والمجرور على المفعول، لتعلقهما بالوشاة و العاذلين و لرغبته الملحة في التخلص من لومهم و صرفهم عن هذا اللوم[2] في قوله:

76- فـــأرح عـــن لـــذع عـــذل مسـمعي و عـــن القلـــب لتلـــك الـــراء زَيّْ

و قد وظف آلية التقديم و التأخير في قوله:

41- بل أسـيئوا فـــي الهـــوى أو أحسـنوا كـــل شـــيء حســـن مـــنكم لـــديّْ

حيث قدم فعل الإساءة على فعل الإحسان، و فصل بينهما بجملة اعتراضية (في الهوى) رغم أنهما متعاطفان بـــ(أو). و التركيب بهذا النمط يستدعي مجموعة من الدلالات منها:

- إن تقديم فعل الإساءة، هو تقديم لفعل يفترض تأخيره أو تجنبه أصلا، فذِكْرُ ما يفترض أن لا يذكر ثم تقديمه، يدل على الاهتمام و العناية الكبيرة، و هذا يجزم بأن ابن الفارض في هذا البيت يعبر عن مقام الرضا الذي بلغه، و الذي يوضح (الغزالي) بأنه ناتج عن الحب واستغراق الهمة في الحبيب: «فلا يخفى أن الحب سوف يورث الرضا بأفعال الحبيب من وجهين:

1- أن يبطل الإحساس بالألم حتى يجري على الإنسان الشيء المؤلم، و لا يحس به، و قد تصيبه الجراحة فلا يحس بها.

2- أن يحس بالألم، و لكنه يكون راضيا به، بل راغبا فيه مريدا له بعقله، و إن كان كارها بطبعه»[3] ،فلو كان في نفس ابن الفارض وقلبه أدنى شعور بالتردد أو الخوف من الألم، لقدّم فعل الإحسان على فعل الإساءة.

- يقسم الصوفية الرضا إلى: رضا العامة، و رضا الخاصة، و رضا المحب....الخ فما هو الرضا الذي قصده ابن الفارض في هذا البيت؟

إن شبه الجملة الاعتراضية (في الهوى) توضح أن الرضا الذي قصده ابن الفارض يتعلق بمجال الحب و الهوى، فهو إذن رضا المحب، و هم يعرفونه بأنه يتحقق عندما «لا يجد العبد في نفسه حرجا من قطع يده، و موت ولده، إلا أن هذا المحب هو الذي يكون رضاه بذلك لكونه لا يجد لنفسه رضا و لا سخطا لسقوط مراداته، فإن الرضا فرع من الإرادة، و قد سقطت في حق هذا العبد بمشاهدته بأن هذا

(1) بتصرف/ رمضان صادق، شعر عمر ابن الفارض، ص121

(2) بتصرف/ المرجع نفسه، ص122

(3) محمد علي أبو ريان، الحركة الصوفية في الإسلام، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط/2007 ص127

الواقع ليس إلا على وفق إرادة الحكيم في صنعه الرحيم بفعله. و من كان هذا بالنسبة إليه أرجح. وأميز من غيره، فقد زال أيضا عن التحكم و سقوط الاختيار، و فقد التمييز. و لو أدخل النار؛ لأنه لا يرى إلا أن ذلك عن إرادة الحق الصادر عن الحكيمية و الرحيمية، و عند ذلك يتحقق بالرضا عن الله في كل ما يريده، و في ذلك تصحيح مقام الرضا المختص بأهل المحبة الصادقين فيها»[1].

إن توظيف التقديم و التأخير في اليائية كثير، قد تطول الدراسة إذا حاولت تتبعه، و مع هذه الكثرة فهو يستدعي دلالات و إيحاءات متعددة لا يحددها إلا السياق، و لا يمكن ألبتة ربطها بدلالات و معاني ثابتة و مقررة سابقا.

(1) القاشاني، لطائف الاعلام، ص 230

رابعا: جماليات التقابل

التقابل هو التعارض الدلالي، و قد يسمى تخالفا أيضا، و هو طريقة و أسلوب في بناء القصيدة الصوفية بناء تقابليا و تخالفيا، بل هو أهم مكون من مكوناتها، و أظهر خصيصة أسلوبية مهيمنة فيها، فلا تكاد تخلو قصيدة صوفية منه، وذلك نظرا إلى طبيعة التجربة الصوفية ذاتها التي تقوم أساسا على التقابل و التخالف بين بعديها المعهودين، وهما: بعد الغياب وبعد الحضور، المكونان الأساسيان للبنية العميقة الدالة، سواء تعلق الأمر بما يرجع إلى التجربة الصوفية بوصفها بنية نفسية، أو تعلق بما يرجع إلى التجربة الشعرية بوصفها بنية لسانية، من حيث كون الأولى هي التي تسوس الثانية وتتجلى فيها[1]

ومظاهر تجلي التقابل و التخالف و التعارض في القصيدة الصوفية، عادة ما يتجسد في التعارض بين الذات الصوفية التي تصبو إلى وصل ما انفصل، و الذات المحبوبة، التي تصد وصال ما انفصل، ولذلك يمكن لنا التأشير على بنية التقابل و التخالف اختصارا، بالتعارض بين: (الأنا والأخر)، و هو التعارض الذي تحدثه علاقة الغياب بينهما كما يظهر في نسيج القصيدة الصوفية، و يعمل على توليد الدلالات المتناقضة كالنقص و الكمال، و الفصل و الوصل، و التنائي و التداني، و الأنا و الهو، و يظل الأمر كذلك في تعارضه و تناقضه، و تظل القصيدة كذلك مؤسلبة أسلوبا تقابليا تخالفيا، إلى أن يتحد المتعارضان، و يصير الاثنان واحدا، فيتبدل الأسلوب –حينئذ– من التقابل إلى التوحد[2].

و مما سبق يمكن القول بأن أسلوب التقابل في القصيدة الصوفية، تظهر أبرز تجلياته في ثنائية (الأنا و الأخر). «والأنا Ego هي الإنسان العادي الموجود هنا، يعاني النقص و الفقد و الغياب، أما الذات Self – في ضوء تمييزات (يونج) – فهي ما نطمح إليه جميعنا. إنها الاكتمال والتحقق والوجود، إنها حالة مستقبلية عندما تتحقق تتحول إلى (أنا) ناقصة نسبيا، ثم إنها تعاود الصعود مرة أخرى على مدارج الكمال»[3] ، و كل (أنا) لكي تكتمل لا بد لها من (أخر) بل إن «كل (أنا) من الناحية المعرفية الخالصة تحمل معها أخرها، و بعبارة أخرى، لا يمكن الوصول إلى حدود الذات ما لم نصل معها وفي الوقت نفسه إلى حدود الأخر، فالعالم أو الأخر و الذات متلازمان، و ذلك لأن الوعي الذاتي يقتضي الشعور بالأخرين، و هو –أي الوعي الذاتي– عند (هيجل)، بمثابة علاقة مستمرة بذلك الأخر، الذي هو الموضوع أو العالم الاجتماعي أو الطبيعة»[4].

يحدث ابن الفارض في يائيته تقابلات متعددة بين الأنا والأخر، ويرتكز تصنيف الأنا والآخر على العلاقة القائمة بين كل واحد منهما والمحبوب،مع العلم أن (الأنا)في اليائية يعبر دائما على ذات الشاعر

(1) بتصرف/ مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، ص139–140

(2) بتصرف/ المرجع نفسه، ص140

(3) نوال مصطفى أحمد ابراهيم، المتوقع و اللامتوقع في شعر المتنبي (مقاربة نصية في ضوء نظرية التلقي و التأويل)، دار جرير، الأردن، ط1/2008 ، ص47

(4) المرجع نفسه، ص 47–48

المحب و المريد، فعلاقته بالمحبوب ثابتة لا تتغير، و تتضح بهذا الثنائية الرئيسية التي تقوم عليها القصيدة، و هي ثنائية الأنا المحب/ الآخر المحبوب، و هي ثنائية ترتكز على أفعال صادرة من (الأنا) و أفعال صادرة من (الآخر).

- الأفعال الصادرة من الأنا: الحب، الشوق، الصبابة، و المعاناة بسبب البعد، و أغلب أبيات القصيدة يدور حول وصف معاناة الشاعر و آثار الحب على جسده و روحه.
- الأفعال الصادرة عن الآخر: البعد و النأي، الصد، و تحذير المحب من الاقتراب إليه، و يظهر ذلك في قوله على لسان المحبوب:

83- فالقضـــا مـــا بـــين ســـخطي والرضـــا   مـــن لـــه أقـــص قضـــى، أو أدن حـــي

85- رح معـــافى، واغتـــنم نصـــحي، و إن   شـــئت أن تهـــوى، فللبلـــوى تهـــيْ

87- كـــم قتيـــل مـــن قبيـــل، مـــا لـــه   قـــود فـــي حبنـــا مـــن كـــل حـــيْ

88- بـــاب وصـــلي الســـأم مـــن ســـبل الضـــنى   منـــه لـــي، مـــا دمـــت حيـــا لـــم تَبَـــيْ

89- فـــإن اســـتغنيت عـــن عـــز البقـــا   فـــإلى وصـــلي، ببـــذل الـــنفس، حَـــي

و هذه الأبيات تظهر ردة فعل الآخر المحبوب من محاولات الأنا المحب للاقتراب منه، و هي ردة لا تخرج عن سياق التحذير و الوعيد في ألفاظ مثل: قضى – البلوى – قتيل – السأم – الضنى – بذل النفس.

ويصف ابن الفارض هذا الآخر المحبوب بأوصاف متعددة تصب كلها في خانة الجميل، الجليل، الباهر، و منها: جنة عندي – كعروس – دار خلد – ما رأت مثلك عيني – قضيب في نقا – .....الخ، و هي صفات تتعلق بذات الآخر المحبوب.

و يبين ابن الفارض أيضا تأثير الآخر المحبوب على من حوله، في قوله:

57- و إذا ولت تولَّت مهجتي   أو تجلت صارت الألباب فيْ

فهو يتحدث عن الآخر المحبوب بصيغة التأنيث، و يقول بأنه إذا أعرض عني ذهبت روحي مني، وهذا تأثير يمس الشاعر وحده (أي الأنا المحب). و يقول أيضا بأن الآخر المحبوب إذا برز صارت الألباب غنيمة له أي مأخوذة بحبه وعشقه. و توظيف صيغة الجمع (الألباب) يدل على أن التأثير قد تجاوز الشاعر إلى كل ذي لب، فهو تأثير أعم و أشمل من التأثير الأول.ولا يقف تأثير جمال و جلال الآخر المحبوب عند هذا الحد، بل يتعداه ليشمل الوجود، في قوله:

59- خَـــرّتِ الأقمـــار طوعـــا، يقظـــة   إن تـــراءت، لا كرؤيـــا فـــي كـــريْ

أي أن هذا الآخر المحبوب إذا أظهر نفسه سقطت الأقمار طوعا، و ذلك بتأثير من جماله وجلاله.

رغم أن الثنائية (الأنا المحب/الآخر المحبوب) تمثل المجال الذي تتحرك ضمنه تفاعلات القصيدة، إلا أن أيقونة الآخر قد تكتسب وضعيات أخرى تتحدد من خلال السياق، و يمكن أن توسم بموقفها من الأنا المحب و تولد دلالات مغايرة، و تساهم في إثراء التفاعلات بين البنى المشكلة للقصيدة، و منها:

أ- الآخر الوسيط:

يقوم الآخر الوسيط بدور الرابط بين الأنا المحب و الآخر المحبوب، و هو الموسوم في القصيدة بسائق الأظعان، إذ يقوم بدور باث ثاني بالنيابة عن باث أول (و هو الأنا المحب) و يبرز الآخر الوسيط في البيت الأول:

سائق الأظعان يطوي البيد طي   منعما عرّج على كثبان طيْ

و ابن الفارض لا يعطي أي صفة من صفات الآخر الوسيط، ما عدا أنه (يطوي البيد طي) أي أنه كثير التنقل و الترحال.

ثم يبدأ (الأنا المحب) في إلقاء طلباته على (الآخر الوسيط)، و هي:

- طلب التعريج على أماكن محددة و هي: كثبان طي -ذات الشيح، و على أشخاص محددين وهم (حي من عريب الجزع).
- طلب إلقاء التحية عليهم.
- طلب التلطف في مخاطبتهم.
- طلب التكلم معهم عن معاناته بسبب الشوق إليهم.

إذن ففعل البث الذي يؤديه الآخر الوسيط يتضمن: إلقاء التحية و التلطف في الكلام، ثم وصف المعاناة.

ب-الآخر العاذل:

و يؤدي دور اللاحي الذي يلوم (الأنا المحب) و يعاتبه عن حبه و تعلقه بـ (الأخر المحبوب)، ويبرز دوره في قول الشاعر:

31- رجع اللاحي عليكم آئسا   من رشادي و كذاك العشق غيْ

32- أبعينيه عمى عنكم كما   صمم عن عذله في أذني

33- أولم ينه النهى عن عذله   زاويا وجه قبول النصح زي

34- ظل يهدي لي هدى في زعمه   ضلّ كم يهذي و لا أصغي لغيْ

35- و لما يعذل عن لمياء طوع   هوى في العذل أعصى من عصي

36- لومه صبًّا لدى الحجر صبا   بكم دلَّ على حجر صبى

و يمكن أن يستخرج من هذه الأبيات، ثلاث بنيات لسانية مختلفة، منها ما يتعلق بالأنا المحب، و منها ما يتعلق بالآخر المحبوب و منها ما يتعلق بالآخر العاذل:

- ما يتعلق بالأنا المحب: رشادي – صمم عن عذله في أذني – لا أصغي لغي – طوع هوى – أعصى من عصَيْ – صبًا...

و هي بنيات تدل كلها على رفض العذل و عدم الاهتمام به.

- و ما يتعلق بالآخر العاذل: اللاحي – آنسا – بعينيه عمى – أولم ينه النهي عن عذله – ضلَّ كم يهذي – يعذل – لومه – حجر صبيْ...

و تدل هذه البنيات، تارة، على يأس الآخر العاذل من التأثير في الأنا المحب، و تارة، تعبر عن أوصاف ينعت بها الأنا المحب الآخر العاذل، مثل: نعته بالعمى، و الهذيان، و بأن له عقل صبي صغير.

- ما يتعلق بالآخر المحبوب: عليكم – عنكم – لمياء – بكم. و هي إشارات إلى الآخر المحبوب وظف فيها صيغة الجمع، للدلالة على أن مكانته عظيمة، و لا تتغير بسبب العذل و اللوم.

يطرح الآخر العاذل في الخطاب الصوفي إشكالية تلقي هذا الخطاب، ذلك أن الآخر العاذل يمثل سياقا مخالفا للسياق الذي ينطلق منه الشاعر (الأنا المحب)، فقد «أنزل المتصوفة الله في خطابهم منزلة حسية يحبْ و يُحِب، اقتضاها منطق البوح، غير أن الواقع الذي كان إزاء الرسالة الفنية التي جسدت هذه العلاقة، كان باهتا إن لم نقل يدعو إلى الاستغراب، فقد تفاعل تفاعلا سلبيا غذته صرامة مقاييس التلقي المسبقة، التي لا يستجيب لها الخطاب الصوفي، و الذي حمل أفق انتظار مغاير، و وعي جديد، لم يستطع المتصوفة أنفسهم كمتلقين لخطابهم، أن يقربوا المسافة الفاصلة بين أفق الانتظار الموجود سلفا و الأفق الجديد الذي تحمله النصوص الصوفية، و ذلك نظرا للمسافة التي تفصل الوضع التخيلي للمتصوف باعتباره باثا، و المتلقي المشمول إيديولوجيا و فنيا بوضع تخيلي و أفق مغايرين، فالسياق الذي يجمعهما كالسياق الذي يجمع الوهم و الواقع»[1]، فالآخر العاذل يمثل سياق اجتماعي و توجه فكري يتعارض مع السياق و التوجه العرفانيين، و يرتكز على سمة عامة تؤطر النشاط التصويري في النص و النقد الرسميين، و عند الفقهاء في فهمهم للقرآن و السنة، و هي سمة الإيضاح الذهني القائم على علاقة مشابهة تنص على أن « ما تقع عليه الحاسة أوضح مما لا تقع عليه، و المشاهد أوضح من الغائب، و ما يدركه الإنسان عن نفسه أوضح مما يعرفه عن غيره، و القريب أوضح من البعيد، و ما قد ألف أوضح مما لم يؤلف»[2]، فإذا كان الشعر عند الآخر العاذل صناعة تنجز وفقا لمعايير وقوالب مسبقة، تهدف بالدرجة الأولى إلى تقريب الأشياء للمتلقي، فإنه -أي الشعر- عند الأنا المحب «غالبا ما يتم في حالات الوجد، و هي مواقف انفعالية لمواقف معرفية بالغة التعقيد؛ و لذلك عُدَّ المتصوفة من أهل الهوس أحيانا، وممن ضعفت عقولهم، أو من أهل الكفر و الإلحاد و الزندقة والتآمر على الدين في

(1) أمنة بلعلي، تحليل الخطاب الصوفي، ص28

(2) المرجع نفسه، ص 32

أسوأ الأحوال، في حين كانوا يعاينون الغيب و اللامرئي، و يكشفون من خلال ذلك عن امتداد النفس و الوجود، و العلاقة بين الإنسان و الوجود بلا نهاية، و الكشف عن بعد النهاية في أنفسهم، وهذه الحركة الدائمة من اكتشاف ما لا ينتهي تتضمن هدفا مستمرا للأشكال، وهي لا تستقر في شكل»[1].

و مما سبق يمكن القول بأن الآخر العاذل في اليائية قد شكل تعارضا و تصادما في الأفقين نص/متلق، و هو تعارض ناتج عن عدة عوامل منها:

- ما يرجع إلى طبيعة اللغة الصوفية التي تنحو منحى الإشارة المعتمد على التكثيف الدلالي والغموض و الستر.
- و منها ما يرجع إلى التخالف في السياقات المعرفية التي ينطلق منها كل من الآخر العاذل والأنا المحب.

ت-الآخر العاذر:

و هو يمثل سياق و توجه فكري آخرين معارضين للآخر العاذل، فهو يؤدي دور المؤيد للأنا المحب أو على الأقل الموافق له، و قد عبّر عنه ابن الفارض ببنيات لسانية مختلفة منها (أخي، أصيحابي، خِلّي ..) و تتضح فعالية الآخر العاذر و مواقفه في الأبيات:

42- روّح القلــــب بـــذكر المنحنــــى و أعــــده عنـــد ســـمعي يـــا أخـــي

43- و أشـــد باســـم الـــلاء خـــيمن كـــذا عـــن كُـــدا، و اعـــنَ بمـــا أحويـــه حـــي

77- خَـــل خلـــي عنـــك ألقابـــا بهـــا جـــيء مينـــا، وانـــج مـــن بدعـــة جـــيْ

78- وادعنـــي غيـــر دعـــيٌّ عبـــدها نعـــم مـــا أســـمو بـــه هـــذا الســـمَيْ

لقد أسند ابن الفارض إلى الآخر العاذر مجموعة من الأفعال هي: روّح القلب، أعده عند سمعي، أشد باسم، اعن بما أحويه – خلّ – أنج – أدعني.

فالخطاب الموجه للآخر العاذر يمر بثلاث مراحل:

- مرحلة الدعوة للمشاركة في معاناة الحب في: روّح – أعده – أشد – أعن.
- مرحلة التحذير من إتباع الآخر العاذل في: خلّ – انج.
- مرحلة الدعوة إلى الإقرار بالحالة الروحانية و الوجدانية التي يعيشها الأنا المحب و عدم معارضتها في: ادعني.

و يظهر من خلال نمط مخاطبة هذا الآخر العاذر أنه لم يندمج بعد في الحالة العرفانية التي يعانيها الأنا المحب، فالأفعال التي طلبها (الأنا) منه لم تخرج عن إطار المساندة و الدعم. لكن هذا الدعم ناتج

(1) المرجع نفسه، ص 32.

عن فهم و تقدير لحالة (الأنا).

و يتضح مما سبق أن الآخر العاذر قد حصّل نصيبا من الأمداد العرفانية تمكنه من تقدير و فهم حالة (الأنا)، لكنها لا تمكنه من التلبس بها أو التحلي بها، فهو إذن من الخاصة «و هم علماء الطريقة»[1] أما الأنا المحب فهو من خاصة الخاصة «و هم علماء الحقيقة»[2].

(1) القاشاني، لطائف الإعلام، ص 203
(2) المرجع نفسه، ص 203

خامسا: شعرية التناص

التناص مصطلح من المصطلحات المستحدثة في الأدب والنقد، ويعود لغويا إلى مادة (قصص) حيث تنتمي جميع اشتقاقاتها إلى حقل دلالي واحد، ففي القاموس المحيط للفيروزآبادي: يقال (تناص القوم) "عند اجتماعهم"[1] فالاجتماع يدل على الاشتراك في الحيز المكاني، ويلاحظ احتواء مادة (تناص) على (المفاعلة) بين طرف و طرف آخر أو أطراف أخرى، و هذا يدل على التشارك والتقاطع في الفعل، مع الحفاظ على التمايز بين هذه الأطراف. أما مفهوم التناص في الاصطلاح النقدي الحديث فإنه ينطلق من مقولة النص الغائب و التي تتأسس على أنه «من غير الممكن أن يبرز إلينا نص ما من الفراغ حيث يكون معزولا لا يقيم أية صلة بالنصوص التي كتبت قبله أو تلك التي تعاصره، إنه يحمل بالضرورة – بكيفية أو بأخرى، بصفة واضحة أو مستترة– أثرا أو ذكرى من نصوص أخرى غائبة يدخل معها في علاقات حوارية و يقيم معها صلات تفاعلية، و كل ذلك يبين تموقعه منها، فهو إما يريد أن يدعمها و يؤكدها و يكررها و يحاكيها في موضوعها أو في أسلوبها، أو على العكس من ذلك يريد أن يعارضها و ينتقدها و ينقضها و يقوضها. و مهما تكن نوعية العلاقة التي يقيمها النص مع النصوص الأخرى الغائبة؛ فإن هذا النص لا يمكنه أبدا أن يتجاهل الأدب السابق له. بل يعيد صياغته وتناوله بطريقة من الطرق، و من ثمة فإن هذا الأدب الغائب سيكون حاضرا و منبثا بشكل من الأشكال داخل نسيج النص نفسه، و هذا الفعل الذي بموجبه يعيد نص ما كتابة نص آخر هو ما نسميه (التناص)»[2].

يعود الفضل إلى (جوليا كرستيفا) في وضع مقولة التناص لأول مرة في تاريخ الخطاب النقدي، وذلك في نهاية الستينيات. وقد ميزت في البداية التناص بكيفية جذرية و اعتبرته مجموع هذه النصوص القائمة بذاتها داخل النص و التي يمكن التعرف عليها و اكتشافها بسهولة. ثم تغير هذا المفهوم لديها. حيث أصبحت تلح في كتابها (ثورة اللغة الشعرية. 1974) على مفهوم جديد للتناص، إنه في الأساس "تحويل للنصوص" و ليس مجرد استرجاع لها، إنه نوع من التفكيك والهدم و الدحض وإعادة الاستخدام لمجموعة من النصوص تتقاطع فيما بينها و تتقابل و تتناقض في فضاء النص الواحد، إن التناص عندها (أي كريستيفا) لا يمكن أن يفهم على أنه ظاهرة محاكات أو مجرد إعادة انتاج، إنه "نقل" أو "تحويل" ؛ نقل لنسق للعلامات أو أكثر إلى نسق آخر، أي أن النصوص لم تعد تعني ما كانت تعنيه من قبل[3] .

أما (ريفاتير) فإنه يعرف التناص على أساس التلقي، حيث يعتبر أن التناص هو التلقي عن طريق

(1) الفيروزأبادي، القاموس المحيط، مادة (قصص)

(2) شرفي عبد الكريم، مفهوم التناص، مقال منشور في دورية دراسات أدبية ع2/ 2009، ص63

(3) بتصرف/ المرجع نفسه، ص 64

القارئ للعلاقة بين عمل و أعمال أخرى سبقته أو تلته، و هذه الأعمال الأخرى تشكل متناص العمل الأول، و هكذا فإن التناص في نظر (ريفاتير) يأتي من القراءة و لا ينتج من الكتابة، و لو اعتبر العكس هو الصحيح، فقد تم – تبجيل المتناص و جعله قوة مرجعية متسلطة تعيق الفعالية المنبثقة عن القراءة وحدها[1].

و إذا كان (ريفاتير) قد ربط مفهوم التناص بفعل القراءة، فإن (رولان بارث) يذهب إلى أبعد من ذلك، فلم يعد التناص –عنده– منبثقا عن القراءة و حسب، بل أصبح مغرقا في الذاتية بحيث لا يفرض على القارئ أي متناص محدد و متسلط، بقدر ما يثير لديه مرجعياته الخاصة و مقروئيته السابقة، و يدفعه إلى الاستمتاع بالنص و إلى إثرائه في الوقت نفسه. و من هذا المنطلق يحدد (بارث) المتناص تحديدا فضفاضا باعتباره تلك التشعبات التي تحدثها ذاكرة نبهتها كلمة ما أو انطباع ما، أو موضوعة ما، انطلاقا من نص معطى[2].

ومهما يكن من أمر اختلاف وجهات النظر حول مفهوم التناص، فإن من المتفق عليه أنه ظاهرة نصية إبداعية قوية الفعالية و التأثير بحيث لا يمكن تجاهله و عدم الالتفات إليه، ذلك أن النص مهما كان نوعه أو جنسه لا يمكنه إلا أن يدخل في علاقات تداخل و تفاعل مع النصوص السابقة له أو المعاصرة له «و على ذلك فإن النص يقوم كرابطة ثقافية ينبثق من كل النصوص و يتضمن ما لا يحصى من النصوص، و العلاقة بينه و بين القارئ هي علاقة وجود لأن تفسير القارئ للنص هو ما يمنح النص خاصيته الفنية»[3].

و يوظف ابن الفارض التناص في يائيته لاستدعاء دلالات مختلفة، و يمكن القول أن اليائية بما تحمله من موضوعات تدور حول الرحلة و الحنين، تعد تناصا مع مجموع النصوص الشعرية السابقة لها، التي جعلت من الرحلة و الظعن «تقليدا من تقاليد القصيدة العربية القديمة يأتي بعد الوقوف على الأطلال في غالب الأحيان، و غالبا ما يقترب الشعراء القدماء في وصف هذه الرحلة؛ إذ استخلص الدكتور (شكري فيصل) أنهم يلتقون في أربعة مواقف هي:

- التساؤل عن الظعن و الإخبار عن رحيله.
- مماشاة الركب و الوقوف عند معالم الطريق.
- ذكر الظعائن و الهوادج.
- ذكر النساء و التحدث عنهن.

وقد استدرك عليه الدكتور (وهب رومية) موقفا خامسا أساسيا هو: موقف الشاعر من الظعائن المتحملة،

(1) بتصرف/ المرجع نفسه، ص 67
(2) بتصرف/ المرجع نفسه، ص 68
(3) عبد الله الغذامي، الخطيئة و التكفير، ص57

و هو الموقف الذي يولد بتناقضه توترا نفسيا، و ينتج نوعا من الأحاسيس و المشاعر الدامية التي تلون مقاطع الرحلة بألوان من الحزن و الأسى نتيجة الفراق، إذ كثيرا ما يقف الشاعر ممن ظعنوا موقف المتحسر الباكي على فراقهم له و بعادهم عنه، يتابع مسيرتهم و يتخيل معالم طريقهم، فكلما بعدوا كلما ازداد هو تحسرا و حزنا و ألما على ذهابهم و بينهم»[1].

و يمكن مقابلة كل موقف من المواقف الخمسة المذكورة بما يتقاطع معها في اليائية:

- التساؤل عن الظعن و الإخبار عن رحيله: يتجلى ذلك في مناداة ابن الفارض لسائق الأظعان ووصفه بأنه (يطوي البيد طي)، فهو يخبر بأنه كثير الترحال، لكن ابن الفارض يجعل سائق الأظعان وسيطا يؤدي رسالة معينة يلقنه اياها، و هذا ما يوحي و كأن ابن الفارض لن يقوم بالرحلة مع الركب.
- مماشاة الركب و الوقوف عند معالم الطريق: كما تمت الإشارة إليه فابن الفارض يوحي بأنه لن يماشي الركب في رحلته، لكنه سرعان ما يبدأ في تحديد الأماكن المقصودة (كثبان طي، ذات الشيح، حي من عريب الجزع،...) و هنا يبدأ تفاعل الدلالات الذي يشوش أفق الانتظار لدى المتلقي، فمعرفة ابن الفارض لمعالم الطريق مع ايحائه بأنه لن يرحل يستدعي مجموعة الاحتمالات الدلالية أبرزها:
  - أن ابن الفارض قد قام بهذه الرحلة من قبل – أي قد سلك طريقها– بل قد قام بها مرات عديدة، لهذا فهو يعرف معالم طريقها، على سبيل التذكر و الاستدعاء.
  - أو أن ابن الفارض قد خالف ايحاءه و قام بالرحلة مع الركب، فذكر معالم الطريق على سبيل المعاينة و الوصف.
- أما فيما يتعلق بموقف ذكر الظعائن و الهوادج، و ذكر النساء و التحدث عنهن، فيبدو أن ابن الفارض قد اشتغل عن كل هذا بمناجاة محبوبه و التفصيل في ذكر أوصافه و محاسنه.
- أما موقف الشاعر من الظعائن المتحملة، الذي ينتج مشاعر الحزن و الأسى نتيجة الفراق لدى الشعراء الآخرين، فإنه ينتج مشاعر الفرح و السرور لدى ابن الفارض لأن حبه لا يتعلق بالظعائن المتحملة، بل إن ركب هذه الظعائن لا يعدو أن يكون وسيلة توصله إلى محبوبه، فكلما تقدم الركب بظعائنه زاد سرور ابن الفارض، إما لأنه يقترب بذاته إلى محبوبه، أو لأن رسالته تقترب إليه.

إن هذا الغموض في مجريات الرحلة، وهذا الكسر لآفاق الانتظار لدى المتلقي، يدل على أن موضوعة الرحلة في اليائية ما هي إلا « لغة إشارية و رمزية، يحيل فيها الرحيل المكاني على رحيل

(1) مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، ص 82

صوفي أو عروج روحي، و يحيل فيها قطع المسافات و اجتياز القفار و الفيافي، و وعر السفر و وعثه قبل الوصول على السلوك الصوفي و التدرج في المقامات و الأحوال الصوفية قبل الوصول»[1]، و إن هذا التردد من طرف ابن الفارض في تحديد موقعه من الرحلة، أهو مرتحل معها أم لا؟ يدل على أنه قد وقف «موقف المكبّل بحظوظه وعدم قدرته على مرافقة الراحلين السالكين درب المحبة الإلهية»[2].

يوظف ابن الفارض مجموعة من التناصات في القصيدة منها التناص مع قواعد النحو في قوله:

21- نصبا أكسبني الشوق كما تكسب الأفعال نصبا لام كي

فهو يقول: لقد أضناني الشوق و أتعبني كما تكسب الأفعال نصبا لام كي، فقد جعل النصب الذي هو علامة إعرابية معادلا للنصب الذي هو بمعنى التعب. فقد وظف التناص مع القاعدة النحوية التي مفادها أن (كي) تنصب الفعل المضارع بشرط «أن تكون مصدرية لا تعليلية و يتعين ذلك في نحو قوله تعال: ﴿لِكَيْ لا يَكُونَ عَلى المُؤْمِنِينَ حَرَجٌ﴾* فاللام جارة دالة على التعليل، و كي بمنزلة أنْ، لا التعليلية؛ لأن الجار لا يدخل على الجار»[3] و قد قرن ابن الفارض (كي) بـ (اللام) لأن (كي) تكون مصدرية لا غير إذا تقدمت عليها اللام التعليلية لفظا، نحو قولك: زرتك لكي تكرمني[4] و بهذا فإنه يثبت علامة النصب للفعل مطلقا.

و يمكن استخراج المتعادلات من هذا البيت كالتالي:

نصبا (العلامة الإعرابية) = نصبا (التعب و الضنى).

لام كي (سبب النصب) = الشوق (سبب التعب).

الأفعال (التي تقع عليها العلامة) = الشاعر (الذي وقع عليه التعب).

حيث علامة (=) تعني المعادلة و التماثل.

ومن هذه المعادلات يتضح أن ابن الفارض إذ يثبت علامة النصب الإعرابية للفعل بسبب لام كي، فإنما هو يثبت لنفسه علامة التعب و الضنى بسبب الشوق، و لا تزول النتائج إلا بزوال الأسباب.

و قد اعتمد ابن الفارض على التناص التاريخي في استدعاء المعاني و تفجيرها و تقريب الحالة النفسية و شحنها، في قوله:

54- ذو الفقار اللحظ منها، أبدا و الحشا منى عمرو و حُيَيْ

فذو الفقار: هو سيف علي بن أبي طالب رضي الله عنه.

و عمرو: هو عمر بن ود العامري، أحد فرسان الجاهلية، قتله علي رضي الله عنه يوم الخندق.

(1) المرجع نفسه، ص 83
(2) المرجع نفسه، ص 83
(*) سورة الأحزاب، الآية37
(3) ابن هشام الأنصاري، شرح شذور الذهب، ص309-310
(4) بتصرف/ هامش المرجع نفسه، ص 310

و حيي: هو حيي بن أخطب، أحد زعماء اليهود (بني النظير) قُتِل صبرا يوم بني قريظة يوم الخندق.

و في هذا البيت استلهم ابن الفارض التاريخ و انتقى منه هذه الحادثة ليعبر بها عن حالته الوجدانية، وعلاقته مع المحبوب، مع ما يحمله هذا الاستلهام من تناقض، فقد حوّل الحادثة من دلالة الحرب إلى دلالة الحب. و من عذاب المعاناة إلى عذوبة المعاناة. فلحظ المحبوب أصبح (ذو الفقار)، وحشا الشاعر أصبح (عمرو و حيي)، و الفعل الحادث ليس فعل القتل بل هو فعل الحب و الهيام.

ويتجلى التناص الديني في استلهام ابن الفارض لقصة سيدنا يوسف عليه السلام من القرآن وذلك في قوله:

58- و أبـــــي يتلــــو إلا يوســــفا حســـنها كالـــذكر يتلـــى عـــن أبـــي

59- خـــرت الأقمـــار طوعـــا يقظـــة إن تـــراءت لا كرؤيـــا فـــي كَـــري

60- لم تكد أمنـــا تكـــد مـــن حكـــم:لا تقصـــص الرؤيـــا علـــيهم يـــا بنـــي

ففي البيت (58) يصف جمال المحبوبة بأنه مثل جمال يوسف بن يعقوب عليهما السلام، وقد كان آية في الحسن و الجمال، و كذلك يصف جمالها بأنه مثل القرآن الذي يتلوه أبي بن كعب رضي الله عنه، و هو من الصحابة الذين أمر الرسول صلى الله عليه و سلم بأخذ القرآن منهم.و كأن ابن الفارض بهذا يريد أن يؤكد بأن كمال الحسن و الجمال في محبوبه يؤثر في كل الحواس ومنها البصرية و السمعية (يوسف + الذكر).

و في البيت (59) تناص مع القرآن الكريم في ذكر رؤيا يوسف عليه السلام ﴿إِذْ قَالَ يُوسُفُ لأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَ الشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُم لِي سَاجِدِينْ﴾[1] والشاعر وظف هذا التناص للدلالة على تأثير جمال المحبوب في من حوله. ومما يلاحظ أن هذا التأثير الخارق للمحبوب في من حوله، ورغم أن الشاعر استلهم الرؤيا للتعبير عنه، إلا أنه تجاوز مرحلة الرؤيا إلى الواقع والحقيقة، كما قال الشاعر (لا كرؤيا في كريْ).

وفي البيت (60) تناص مع الآية التي بعدها وهي قوله تعالى:﴿قَالَ يَا بُنَيَّ لا تَقْصُصْ رُءْيَاكَ عَلَى إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُوا لَكَ كَيْدًا إِنَّ الشَّيْطَانَ لِلإِنْسَانِ عَدُوٌّ مُبِينٌ﴾[2]

و في البيت:

115- عهـــدكم وهنـــا كبيـــت العنكبـــوت و عهـــــدي كـقـلـيـــب آد طـــــيْ

تناص مع قوله تعالى: ﴿وَ إِنَّ أَوْهَنَ الْبُيُوتِ لَبَيْتُ الْعَنْكَبُوتِ﴾[3].

إن توظيف ابن الفارض للتناص جاء في أغلب الحالات لترسيخ و توضيح حالات وجدانية وروحانية يعانيها الشاعر، في ذهن المتلقي، كما أنه يضفي على النص تنوعات تستقطب شرائح مختلفة من

(1) سورة يوسف، الآية 4
(2) سرة يوسف الآية 5
(3) سورة العنكبوت، الآية 41

المتلقين، كما أن ابن الفارض بتوظيفه للتناص يريد أن يثبت بأن معارفه و إيديولوجيته لا تنطلق من فراغ بل هي نتاج تراكمات ثقافية و معرفية سابقة.

سادسا: الحقول الدلالية

تعتمد دراسة الحقول الدلالية لأي نص على معالجة المعجم اللغوي له من حيث التركيب والدلالة. وقد خصت الدراسات الحديثة المعجم اللغوي باهتمام بالغ، واعتبرته لحمة أي نص أدبي، والمخزون اللغوي الكامن في حافظة المبدع، كما أن قدرة الشاعر على اختيار الكلمات المناسبة التي تعبر عن فكرته التي يود عرضها للمتلقي، تساهم في رفعه أو خفضه، وتقدير حظه من الفن والشاعرية و الحكم له أو عليه في هذا الفن. و قد يحدث أن يكون لشاعرين معجم لغوي واحد، غير أن طريقة الاستعمال تختلف، فبينما ينتج أحدهما قصيدة، قد ينتج الآخر شيئا كالقصيدة، فالمعجم اللغوي -هنا- هو الذي يحدد تمايز النص، ويبرز شاعرية الشاعر، وبالمعجم يرتسم فضاء القصيدة، وتتحدد أبعادها الدلالية وطاقاتها الإيحائية، وما هذا إلا لتجاور الكلمات وتحاورها مع بعضها البعض، مما يمكنها من اكتساب علاقات جديدة، و هذا ما تستهدفه دراسة الحقول الدلالية للنص.

تقوم نظرية الحقول الدلالية على أساس تصنيف الألفاظ التي ترتبط فيما بينها ارتباطا دلاليا إلى مجموعات مختلفة؛ لتتمكن من وصفها و تحليلها «فوضع اللفظ في مجاله الدلالي الخاص يفيد في النظر إليه بين جيرانه، مرتبطا بهم و متمايزا عنهم في آن معا»[1].

و تقتضي دراسة الحقل الدلالي تفتيت النص ثم تصنيف وحداته، من دون نسيان وظيفتها في سياقها الذي كانت فيه، فبه تتحدد دلالاتها، على أن الدراسة لن تشمل جميع الكلمات المكونة للنص بل تكتفي ببعضها، فالحقل المزمع دراسته لا بد أن «يكون منتقى من كلمات يرى الدارس أنها مفاتيح النص أو محوره الذي يدور حوله»[2] .

و إذا كان ذلك كذلك، فإن الدراسة قد تناولت الحقول الأكثر بروزا في اليائية:

1- حقل الاغتراب و البعد

يرتبط مفهوم البعد في اليائية بمفهوم الاغتراب، ارتباط السبب بالنتيجة في أغلب الأحيان، والاغتراب ظاهرة «قديمة قدم الإنسان في هذا الوجود، فمنذ أن تكونت المجتمعات الأولى نشأت معها وفي ظلها الأزمات التي كانت تتمخض -بشكل أو بآخر- عن أنواع من الاغتراب عانى منها الفرد، وواجهها على وفق حجم طاقاته العادية و الروحية، فقد تقوده إلى التمرد والعصيان، مثلما قد تفضي به إلى الاستسلام و الانعزال و الانكفاء على الذات»[3].

و يعرف بعضهم الاغتراب بأنه «عملية صيرورة تتكون من ثلاث مراحل متصلة اتصالا وثيقا، فالمرحلة الأولى تتكون نتيجة لوضع الفرد في البناء الاجتماعي، و يتدخل وعي الفرد لوضعه في

(1) نظرات في ايقاع المعلقات -محمود العزامي- الايقاع و الحقول الدلالية -الانترنت
(2) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص58
(3) محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي، ص B (المقدمة)

تشكيل المرحلة الثانية، أما المرحلة الثالثة فتنعكس على تصرفه إنسانا مغتربا على وفق الخيارات المتاحة أمامه»[1] .

و يوظف ابن الفارض حقل البعد و الاغتراب مستغلا ثراء المعجم اللغوي لهذا الحقل، كما يتجلى في ما يلي:

9- مسبلا للنأي طرفا........................(النأي).

10-بين أهليه غريبا نازحا..................(غريبا، نارحا).

12-.....قبيل النائي، طي..................(النأي).

49- منذ أوضحت قرى الشام، و باينتُ......(باينتُ).

66- .... أنه من ينأ عنها يلقَ غَي............(ينأ عنها).

68- .... بدلت من أنسها وحشة.............(وحشة).

88- باب وصلي السأم من سبل الضنى......(وصلي).

89- .... فإلى وصلي ببذل النفس حَيْ.......(وصلي).

91- أي تعذيب سوى البعد، لنا منك عذب.......(البعد).

101- ساعدي بالطيف، إن عزت مني..........(الطيف).

102-......طيفك الصبح........................(طيفك).

104-......إن فرّق الدهر شملي بالألى بانوا قصي.....(فرّق، بانوا).

112-بعديَ الداريَّ، و الهجر عليّ جمعتم........(بعدي – الهجر).

113-هجركم، إن كان حتما قربوا منزلي فالبعد أسوا حالتي....(هجركم-قربوا-البعد).

115- يا أصيحابي، تمادى بيننا، و لبعدِ..........(بيننا- بُعدِ).

126- واجدا منذ جفا برقعها......................(جفا).

129-.......لا خبت دون لقا ذاك الخبي.........(دون لقا).

135- .....و اعتضت من جدب البرى و النأي، بي...........(النأي).

147- أي ليالي، الوصل، هل من عودة؟.............(الوصل).

148- و بأي الطرق أرجو رجعها....................(أرجو رجعها).

و الجدول الموالي، يوضح تواتر وحدات هذا الحقل في النص:

(1) المرجع نفسه، ص 5

الوحدة اللغوية	تواترها	الوحدة اللغوية	تواترها	الوحدة اللغوية	تواترها	الوحدة اللغوية	تواترها
النأي	4مرات	وحشة	1مرة	فرّق	1مرة	لقا	1مرة
غريبا	1مرة	الوصل	3مرات	الهجر	2مرة	رجعها	1مرة
نازحا	1مرة	البُعد	4مرات	قرَّب	1مرة	المجموع	26مرة
بَانَ	3مرات	الطيف	2مرة	جفا	1مرة		

و يمكن تقسيم وحدات هذا الحقل إلى قسمين، قسم يدل دلالة مباشرة على البعد و الاغتراب، و قسم يدل دلالة غير مباشرة.

الدلالة المباشرة	الدلالة غير المباشرة
النأي – غريبا- نازحا- بان – وحشة –البعد – فرّق- الهجر- جفا	الوصل – الطيف – قرَّب – لقا - رجعها
التواتر: 18 مرة	التواتر: 8 مرات

تبدو الوحدات التي تدل دلالة غير مباشرة مشحونة بإيحاءات كان الأولى بها أن تتموضع ضمن حقل نقيض ومضاد، مثل وحدات الوصل، قرّب – لقا – رجعها.

لكن المتأمل في الأبيات التي وردت فيها هذه الوحدات يكتشف دلالات و معاني استدعتها ضمن سياقات محددة، ترسّخُ انتماءها إلى حقل البعد و الاغتراب.

88- باب وصلي السأم من سبل الضنى   منه لي، ما دمت حيا، لم تُبَيِّ(*)

فالوصل هنا منسوب إلى ياء المتكلم، و المتكلم في هذا البيت هو المحبوبة و هي تخبر المحب العاشق أن وصلها لا يتم إلا بشروط، و هي شروط تؤدي إلى الموت والمرض و المعاناة، فالوصل إذن لم يتحقق بل ذُكر في هذا البيت لتحديد شروطه، و هي شروط ترسّخُ البعد و الاغتراب.

89- فإن استغنيت عن عزّ البقا   فإلى وصلي ببذل النفس حَيِّ(**)

و هذا البيت يواصل ذكر الشروط التعجيزية التي بها يتحقق الوصل، فابن الفارض يوظف كلمة "الوصل" للدلالة على أمل منشود يرجو تحققه، فهو بذلك يصبو إلى الانتقال من الحالة النقيضة والمقابلة -و هي حالة البعد و الاغتراب- إلى حالة الوصل و الأنس. إذن فكلمة "الوصل" في اليائية قد حدث لها انزياح دلالي لتنضوي تحت الحقل الدلالي للبعد و الاغتراب.

(*) السأم: الموت و أصله التخفيف من الهمزة، فيقال: السام. الضنى: المرض. لم تبي: من تبوأ الرجل المكان، أي: حله و أقام به.

(**) تقول: إذا كنت مستغنيا عن الحياة فحيّ، أي: فأقبل إلى وصالي ببذل نفسك.

113- هجــركم، إن كــان حتمــا **قربــوا**　　　　منزلـــي، فالبعــد أســوأ حــالتي

129- حلفــت نــار جــوى حــالفني:　　　　لا خبــت، دون **لقــا** ذاك الخبــي*

148- و بــأي الطــرق أرجــو **رجعهــا**　　　　ربمــا أقضــي و مــا أدري بــأي**

و يمكن تتبع دلالات الكلمات: قربوا – لقا – رجعها. ضمن سياقاتها في النص:

- قربوا: عكس أبعدوا، و قد جاء فعل أمر يحمل دلالة الرجاء و الدعاء لأن المتلقي أكبر مقاما من المرسل، و مجيء الفعل (قربوا) بهذه الدلالة يعني أنه محتمل التحقق في المستقبل و أنه غير متحقق في الحاضر، بل يثبت أن عكسه (أي البعد) هو المتحقق في الحاضر، و من هنا يمكن القول بأن السياق يفرض انتماء الفعل (قربوا) إلى حقل البعد و الاغتراب.
- لقا: هو اللقاء حذفت منه الهمزة للضرورة و السياق يوضح أن اللقاء شرط إذا تحقق انطفأت نار الجوى، فابن الفارض يصور حالتين:

– حالة متحققة يرجو زوالها، و هي: حالة الجوى.

– حالة غير متحققة يرجو تحققها، و هي: حالة اللقاء

إذن فذكر اللقاء –هنا– لا يدل على الاجتماع بقدر ما يدل على الفرقة و البعد.

- رجعها: يتضح معناها من خلال الكلمة التي قبلها (أرجو) أي أن الرجع لا يتعدى حالة الرجاء التي يمكن أن تتحقق في المستقبل لكنها غير متحققة في الحاضر، و هذا يثبت الحالة المضادة و هي حالة البعد.

و يحق للباحث بعد هذا أن يتساءل عن طبيعة هذا البعد و هذا الاغتراب لدى ابن الفارض، و لا يمكن أن توجد الإجابة إلا في شعره.

يتضح من النص أن كلمات (النأي–البعد...) تميل إلى الدلالة على الاغتراب المكاني، وحاصل الاغتراب المكاني عند ابن الفارض هو تزايد المسافة الفاصلة بينه و بين محبوبه، فإذا ابتعد المحبوب حدث الاغتراب مهما كان المكان الذي يوجد فيه الشاعر، وإذا اقترب المحبوب زال الاغتراب وحصل الأنس مهما كان المكان الذي حدث فيه الاقتراب، ومما سبق يمكن القول بأن مفهوم الاغتراب المكاني عند ابن الفارض لا يرتبط بمفهوم الوطن الذي يحقق مرجعية مكانية ثابتة و مستقرة، بل يرتبط بمرجعية متحركة هي (المحبوب)، حيث يتحدد معنى الاغتراب المكاني وفق المسافة الفاصلة بين الفرد و مرجعيته المتحركة (المحبوب). و يتجلى نوع آخر من الاغتراب في قوله:

10- بــين أهليــه غريبــا، نازحــا　　　　و علــى الأوطــان لــم يعطفــه لــي

(*) نار جوى: نار البعد و شدة العشق، لا تخبو و تنطفئ حتى ترى ذلك خباء (الخيمة) – خُبَيّ: تصغير خباء.

(**) رجعها: عودتها. ربما أقضي: أموت، دون أن أعرف بماذا.

فالتركيب (بين أهليه) يحدد حيزا مكانيا و اجتماعيا يفترض به أن يكون الوطن للشاعر، لكن الشاعر يصف نفسه بأنه يشعر بالاغتراب في هذا الحيز (غريبا).

فإذا كان السياق يدل على وجود اغتراب، و ينفي أن يكون اغترابا مكانيا أو اجتماعيا، فما نوع هذا الاغتراب؟!!

إنه الاغتراب الروحي الذي يمثل «تلك الحالة التي يشعر فيها الفرد بانفصاله من ظرف إنساني مثالي، فيتطلع -تبعا لذلك- إلى الانعتاق من العالم المحيط به إلى عالم من صنع نفسه»[1]، و هذا الاغتراب الروحي عند ابن الفارض ناتج -في الغالب- من التصادم المعرفي بينه و بين محيطه، إذ أن تعاقب الإخفاقات و الاحباطات، و كذلك عجز اللغة عن تصوير سياقاته المعرفية ولّد لديه هذا الشعور بالاغتراب، مما أدى به إلى «اعتزال واقعه اعتزالا كليا أو شبه كلي، و سعيه إلى بلوغ واقع آخر لا وجود له إلا في تصوره»[2] و تتجلى هذه المعاني في مفهوم الغربة عند الصوفية فهم «يشيرون بالغربة إلى وصف شريف ينفرد به الموصوف دون أفراد جنسه، وذلك الشخص يسمى في اصطلاحهم غريبا. و الغربة أحد منازل الولايات و صاحبها صاحب غربة عن الخلق لكونه بائنا عنهم بمعناه وسريرته و إن كان كائنا معهم بجسده و صورته، فهو راحل عنهم إلى أوطانه قاطن معهم في مقر حدثانه»[3] و هذا التحديد لمفهوم الغربة يتوافق مع ما يذهب إليه ابن الفارض في البيت (10).

2- حقل الحب و الشوق:

يعتبر ابن الفارض من أبرز شعراء الصوفية الذين خاضوا في موضوع الحب الإلهي، بل هو أبرزهم لهذا فقد استحق أن يطلق عليه لقب (سلطان العاشقين)، و من هنا يبدو من الطبيعي أن نجد قصائده مشحونة بالمفردات المنتمية للحقل الدلالي للحب و الشوق، كما في اليائية.

ومما لا شك فيه أن ابن الفارض يوظف وحدتي الحب والشوق بمفهومهما الصوفي العرفاني،الذي يجعلهما متلازمتين حيث «الشوق حال يرتبط بمقام المحبة، فهو منها كالزهد من التوبة ....والشوق عند الصوفية حال يشير إلى الاشتياق إلى المحبوب، ودوام التعلق به، ودوام اللوعة لفراقه، وأما الصفة الثانية وراء حال الشوق فهي المحبة، و في الغالب تكون المحبة مقام لأنها تعبر عن اكتساب صفة الحب من قلب العبد السالك للرب و المحبوب أو المعشوق، و أما الشوق فهو ميل إلى المحبوب فيه تعبير عن صفة الحب أو مقام الحب المكتسب، و هكذا نرى كيف أن حال الشوق يرتبط بالمحبة ارتباطا وثيقا»[4].

(1) محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي، ص43

(2) المرجع نفسه، ص43

(3) القاشاني، لطائف الإعلام، ص 337

(4) محمد علي أبو ريان، الحركة الصوفية في الإسلام، ص 137-138

لقد تصدّى اللغويون و الفلاسفة و العرفانيون لشرح مفهوم الحب، لكن ما قالوه لم يكن شرحا للحب ذاته، بل كان وصفا لأحواله، و بعبارة أخرى لقد تكلموا عن مسببات الحب و نتائجه دون التكلم عن ذاته، حتى ذكر أرباب العرفان أحوال الحب و لم يتطرق أحد منهم إلى الحديث عنه، لأن الحب في نظرهم أمر معنوي كانت تتذوقه أرواحهم، و الأمور الذوقية لا تنقل إلا عن طريق الذوق، و هذا يعني أن العقل قاصر عن الوصول إلى معرفة الحب، و الأرواح لا تدركه إلا بالدخول فيه. و قد يكون هذا هو السبب الذي لأجله لم يورد كل من ابن عربي و القاشاني و الشريف الجرجاني كل من مصطلحي "الحب" و "العشق" في كتبهم عن المصطلحات الصوفية. لكنهم ذكروا تعريفات لمصطلحي "الشوق" و"المحبة". فالشوق «يعنون به قواصف قهر المحبة لشدة ميلها إلى إلحاق المشتاق بمشوقه، والعاشق بمعشوقه»[1] ،أما المحبة فهي «تعلق القلب بين الهمة و الأنس في البذل والمنع، أي في بذل النفس للمحبوب، و منع القلب من التعرض إلى ما سواه، و إنما يكون ذلك بإفراد المحب لمحبوبه بالتوجه إليه،و الإعراض عما عداه، وذلك عندما ينسى أوصاف نفسه في ذكر محاسن حبه.... و إنما كانت المحبة حالة بين الهمة و الأنس، لكون المحب لما كان أشد الراغبين طلبا صارت الهمة من جملة أوصافه إذا كان المراد بالهمة شدة طلب القلب للحق طلبا صرفا، أي خالصا، عن رغبة في ثواب أو رغبة عن عقاب، و لما كان الطلب بالهمة قد يكون عاريا عن الأنس، و كان من شرط المحب أن يكون مستأنسا باستحضار محاسن محبوبه، مستغرقا، وجب أن يكون المحب موصوفا بالأنس، لهذا صارت المحبة مكتنفة بالهمة و الأنس»[2].

فيظهر ذلك الارتباط الوثيق بين مفهوم المحبة و مفاهيم المجاهدة و الرضى و المعرفة و إدراك الحقائق العليا «إذ لا تنكشف هذه الحقائق إلا للمحب الصوفي، فإذا أحب العبد معشوقه الأوحد، و هو الله، أحبه الله، و كان منه بمثابة شغاف القلب فيكشف له عن أسرار التوحيد و مغاليق عالم النور. فالحب هنا كما أنه قوة دافعة للترقي نحو عين اليقين، إلا أنه كلمة السر و علامة الصوفي التي تنفتح لها أبواب الحضرة الإلهية فيكتسي بأنوارها، و يتضمخ بعبيرها»[3] و الحب أيضا، هو «فعل يمارس به العارف علاقته بالله في أوسع معانيها، ليصبح عند البعض الطريق إلى المعرفة، و عند البعض الأخر ثمرتها، و إن كانت الممارسة الصوفية للمتصوفة تدمجهما معا؛ ليكونا معا الموضوع القيمي،فلا معرفة تلقن و لا علم يوحى به، بل هو موضوع يظهر في الشعور فيدفع الشعور نحوه، ليكشف به الله في النفس، و هو ليس وضع حالة يصبح الصوفي مشمولا بصفاتها، بقدر ما هو فعل انجازي يتحقق باستمرار لأنه هو الحياة، و هو بمثابة الجواب على إشكال معرفي قام لأجله المتصوفة، لأنه أساس

(1) القاشاني، لطائف الإعلام، ص263

(2) المرجع نفسه، ص 390

(3) محمد علي أبو ريان، الحركة الصوفية في الإسلام، ص 128

العلاقة بالله»[1] فإذا كان الحب هو موقف انفعال يؤسس علاقة العارف بالله، فلا بد من «اكتساب الكفاءة قبليا في الإنسان (العارف)، لكي يحقق هذه الانفعال، و تتمثل تلك الكفاءة في ذلك الشوق الدائم الكامن، و في لحظة ما يتولد عنه فعل الحب، و لقد عبر عنه المتصوفة بشوق الفرع إلى الأصل»[2] .

إذن «فالحب حال من أحوال الصوفية، و المحبة أعلى مقامات العارف بالله، و محبة الله أمر مشروع و واقع محقق، و الغاية من حب الصوفية لله تعالى هو مطالعة وجهه الكريم، و الاستمتاع بجماله الأزلي، أو هو في لغة الصوفية الإتحاد بالله عن طريق المحبة، فهذا المبدأ هو ينبوع إلهام المذهب الصوفي و طابعه الأخلاقي الذي يسمه»[3].

يتفق أغلب الباحثين على أن أول من أخرج التصوف عن تأثره بعامل الخوف، و أخضعه لعامل الحب "رابعة العدوية" العابدة العاشقة (ت185هـ). و بعدها أخذت لفظة "الحب" تشيع في أقوال المتصوفة، و أخذت مسألة المحبة تحتل من نفوس الصوفية و مؤلفاتهم المحل الأرفع، و صدرت عن بعضهم طائفة قيمة من الشعر الغزلي عبروا فيه عن حبهم الإلهي و ما تكنه سرائرهم و ما تتأثر به نفوسهم من المواجيد، و ما يتعاقب على النفوس من الأحوال[4] .

لقد عبر شعراء الصوفية عن الحب الإلهي بطريقتين «إحداهما تعبير بصيغة مباشرة لا رمز فيها، و الأخرى التعبير بصيغة غير مباشرة و بأسلوب مرموز يقوم على التلميح لا التصريح»[5] غير أنهم عبَّروا عن حبهم هذا «بلغة العواطف الإنسانية و بأساليب مأخوذة من شعر الغزل العربي، فوقفوا على الأطلال و بكوا الديار، و رمزوا لمحبوبهم بأسماء ليلى و لبنى و هند و غيرهن ممن شاع ذكرهن في قصص الغزل العربي. و استعاروا معاني الغزل العذري فتحدثوا عن حرق الهوى و التذلل للمحبوب و الرغبة في لقائه، و ما أصابهم من عذاب و سقام في سبيل هذا الحب»[6] و قد وظفوا المرأة في أشعارهم كرمز للجمال «فهم يلمون بأوصافها إلماما محلقا، فلا يلبثون أن يصفوا شيئا من جمالها المادي حتى يحلقوا بروحهم متجاوزين المادة، و كأنهم بذلك يلفتون النظر إلى أن هذا الجمال المادي ليس هو المقصود لذاته، بل هو صورة مقربة ... و هكذا يسموا الصوفية في معارجهم متعلقين بمحراب الجمال الأقدس»[7] .

---

(1) آمنة بلعلي، تحليل الخطاب الصوفي، ص22

(2) المرجع نفسه، ص 23

(3) سالم عبد الرزاق سليمان المصري، شعر التصوف في الأندلس، دار الجامعية مصر، ط/2007، ص 67

(4) بتصرف/ المرجع نفسه، ص 67-68

(5) المرجع نفسه، ص 110

(6) المرجع نفسه، ص 110

(7) المرجع نفسه، ص 110

و هذا التوجه في التعبير عن الحب الإلهي ينتهجه ابن الفارض، حيث نجده «يخلط دائما في قصائده بين الحبين الإلهي والإنساني، فشرَّاح شعره وهم الذين ذاقوا ذوقه، ونهلوا من مورده؛ قد ذهبوا إلى أن كل ما يذكر في ديوانه من محبوب أو محبوبة، و من صور و تعينات مختلفة، سواء ما كان منها بياضا أو زهرا أو شجرا أو طيرا، إنما يقصد به الحقيقة الإلهية من حيث تعيناتها، لا هذه التعينات ذاتها... فهو إمام المحبين، و سلطان العاشقين، و كما يقول بأنه وصل في حبه لله و إقباله عليه إلى مرتبة لم يبلغها غيره، و له تائية تعرف بالتائية الكبرى، و هي من روائع الشعر الصوفي، ومنها قوله:

و عـــن مـــذهبي فـــي الحـــب مـــالي مـــذهب　　و إن مِلْـــتُ يومـــا عنـــه، فارقـــتُ مِلَّتـــي

و لـــو خطـــرتْ لـــي، فـــي ســـواكَ، إرادة　　علـــى خـــاطري، ســـهوا، قضـــيت بردتـــي

و ما احتـــرت، حتـــى اختـــرت حبَّيـــك مـــذهبا　　فـــوا حيرتـــي، إن لـــم تكـــن فيـــك حيرتـــي

فابن الفارض انتهى إلى ما ذهب إليه ابن عربي من اتخاذه الحب دينا و مذهبا، فهو مذهبه الذي لا يفارقه و لا يميل عنه، و يرى أن مفارقته لهذا المذهب معناها ارتداده عن دينه، و انحرافه عن ملته»[1].

و قد جاءت اليائية مشحونة بألفاظ و مفردات الحب و الشوق و الجدول الموالي، يمثل إحصاء لبعضها:

المفردة	تواترها
الصب	7 مرات
الشوق	6 مرات
الهوى	9 مرات
الحب	5 مرات
العشق	2 مرة
الوصل	3 مرات
جانحا-صاديا-ملتاح-ذابت الروح- ظما قلبي- قوت روحي- همت- الجوى-هجتِ لنا-سبت	كل مفردة تواترها مرة واحدة في القصيدة
المجموع	**42 مرة**

و هذا الإحصاء شمل المفردات و الألفاظ الظاهرة الدلالة على حقل الحب و الشوق، و لو تتبع الدلالات السياقية لكانت كل ألفاظ القصيدة تصب في هذا الحقل.

و يبدو جليا التوظيف المكثف للألفاظ التي تحمل معنى الحب و الشوق في دلالتها المعجمية الأصلية، وهي: الصب- الشوق- الهوى- الحب – العشق- الوصل حيث تواترت (32) مرة من (42)

(1) المرجع نفسه، ص 110-111

أي ما يعادل نسبة 76.2 % .

و لعل لفظتي (الحب– الشوق) أكثر ما يستدعي الاهتمام و تتبع دلالتهما ضمن سياقات القصيدة.

أ– الحب:

وردت لفظة الحب في الأبيات التالية:

30– أوعـــدوني أو عـــدوني و امطلـــوا حكـــم ديـــن **الحـــب** ديـــن **الحـــب** لـــي*

87– كـــم قتيـــل مـــن قبيـــل، مالـــه قـــودٌ فـــي **حينـــا** مـــن كـــل حـــي**

99– شـــافعي التوحيـــد فـــي بقياهمـــا كـــان عنـــد **الحـــب** عـــن غيـــر يـــدي***

109–كـــاد لـــولا أدمعـــي أســـتغفر الله، يخفـــى **حـــبكم** عـــن ملَكـــي(1*)

فمفهوم الحب في البيت (30) يرتكز على حالة روحانية يتلبس بها العارف تجعل ردة فعله اتجاه أفعال المحبوب لا تخرج عن نطاق اللذة و الاستعذاب، مهما كان نوع هذه الأفعال. فالبيت يصور انغماس ابن الفارض في حال الحب حتى تساوى عنده النقيضين: الوعد و الوعيد. و هذا المفهوم يحدده المحب المريد.

أما المفهوم في البيت (87) فيحدده المحبوب، حيث يصبح الحب سبب من أسباب الموت، بل القتل، إنه قتل لا يجلب معه لا قصاص و لا ثأر. لكن و رغم هذه النهاية المروعة للمحب، إلا أن الحب يتميز بصفة الانتشار و الذيوع، و هذا ما يوضحه توظيف الألفاظ (كم) و (من كل حي).

و في البيت (99) يبرز (الحب) كحالة وقاية و سلامة، ففي حالة الحب (عند الحب) تمكن التوحيد من الشفاعة لبقاء و سلامة الأصغرين (القلب و اللسان).

و في البيت (109) يوضح ابن الفارض بعض صفات الحب و هي:

- أنه يسبب المعاناة و الألم في قوله (أدمعي).
- أنه حب يتميز بالسرية و الكتمان (يخفى حبكم).

و مما سبق يمكن تحديد مجموعة من المفاهيم للحب كما يلي:

(*) أوعدوني:هددوني. عِدوني: من الوعد. أمطلوا: من مَطله. أي سوّفه بوعد الوفاء مرة بعد مرة. اللي: المماطلة. يريد: أن حكم دين الحب يحلل المماطلة في أداء دين الحب.

(**) القبيل: الجماعة من الناس، القود: الأخذ بالثأر مماثلة. الحي: البطن من بطون القبائل، و قوله: من كل حي: توكيد لقوله من قبيل

(***) في بقياهما: أي في بقايا أصغريه. عن غير يدي: أي عن غير إرادة مني، يريد: أن شفاعة التوحيد كانت خارجة عن ارادته.

(1*) أراد بملكي: الملكين الموكلين بالعباد، الواحد ملاك.

- عند المحب: الحب = انفعال + لذة + رضا.
- عند المحبوب: الحب = تضحية + معاناة + رضا.
- صفات الحب: الحب = حالة وقابة + سبب للمعاناة + حالة كتمان.

ب-الشوق:

وردت لفظة الشوق في الأبيات:

4-قل تركت الصب فيكم شبحا   ماله مما براه الشوق فيّ*
14- صاديا شوقا لصدًا طيفكم   جد ملتاح إلى رؤيا ورَي**
21-نصبا أكسبني الشوق كما   تكسب الأفعال نصبا لام كي***
38-ذابت الروح اشتياقا فهي بعد   نفاد الدمع أجرى عبرتي(1*)
51-آه واشوقي لضاحي وجهها   وظما قلبي لذياك اللمي(2*)
98-قد برى أعظم شوقي أعظمي   و فنى جسمي حاشا أصغري(3*)

يظهر الشوق في هذه الأبيات كمسبب للمعاناة و المجاهدة، فهو في كل بيت يسبب نوعا من المعاناة، كما يوضح الجدول:

رقم البيت	الشوق	المعاناة	رقم البيت	الشوق	المعاناة
4	الشوق	براه: أي أضعفه و أهزله	38	اشتياقا	ذوبان الروح
14	شوقا	العطش الشديد	51	وا شوقي	الأهات (آه)
21	الشوق	النصب	98	شوقي	برى أعظمي

(*) الصب:العاشق المشتاق. شبحا:من الهزال. براه الشوق: أضعفه و أهزله. فيّ: ظِل

(**) (صاديا لصدا طيفكم) عطشان لمائكم العذب، و لو طيفا. (جد ملتاح إلى رؤيا و ري) شديد العطش إلى رؤيتكم و لو في المنام حتى أرتوي

(***) لقد تعبني الشوق و أضناني.

(1*) نفاد الدمع: فراغه. عَبْرَتَيّ: مثنى عبرة و هي الدمعة

(2*) ضاحي: مشرق. الظما: العطش. اللُّمَي: مصغر اللمى و هي سمرة في الشفاه.

(3*) أصغري: أراد قلبه و لسانه. كما جاء في الحديث الشريف، المرء بأصغريه قلبه و لسانه.

خاتمة

لقد حاولت هذه الدراسة إبراز السمات الأسلوبية التي تشكل فرادة و تميز الخطاب الشعري عند ابن الفارض في قصيدته اليائية، ثم سعت إلى تجلية بعض الخلفيات الإيديولوجية، التي تختفي وراء هذه السمات الأسلوبية، و هي خلفيات تنضوي جلها تحت مظلة الفكر الصوفي المترسخ في أعماق الذات المبدعة لابن الفارض، و لا شك أن دراسة كهذه تواجهها صعوبات جمة، خاصة في جانبها المتعلق بالتنقيب عن الغائب المسكوت عنه، انطلاقا من النص الحاضر الماثل، و ذلك من خلال إخضاعه لآليات المنهج الأسلوبي، التي تعتمد على التحليل الموضوعي الذي يتجنب الأحكام الذاتية.

و لقد انطلقت الدراسة في جانبها التطبيقي بمحاولة لقراءة البنية الإيقاعية للنص، سعيا منها لإبراز أثرها الدلالي و الجمالي فيه، فاتضحت بعض السمات التي تؤسس للتفرد الإيقاعي عند ابن الفارض، منها:

- التناسب بين موضوع القصيدة (الرحلة) وبحرها (الرمل)، الذي يعبر عن الحركية و النشاط.
- شيوع ظاهرة استقلال الحرفين الأخيرين من القافية عن بقية حروفها، فقد جاءا مستقلان في نسبة 46.36% من أبيات القصيدة، وهو ما يرمز إلى سعي ابن الفارض إلى بلوغ مقام الانفصال من خلال رحلته هذه، كما تعبّر عن حالة العزلة و الغربة التي يعيشها الصوفي.
- التكرار في القافية شكل ظاهرة إيقاعية بارزة في القصيدة.
- توظيف البديع بمختلف أنواعه بكثافة كبيرة جعلت منه آلية أساسية في بناء شعرية الخطاب عند ابن الفارض.

وقد وظف ابن الفارض الوحدات المرفولوجية وفق أنماط وطرائق ساهمت في إثراء شعرية النص، وقد اتضح من خلال دراسة هذه الوحدات بعض السمات التي تميز تعامل ابن الفارض معها،ومن هذه السمات:

- كثافة استعمال حروف الجر (267 مرة) و حروف العطف (127 مرة)، أي بمجموع 394 مرة وهو ما يعادل كثافة 2.61 مرة في البيت الواحد.
- ميل ابن الفارض إلى توظيف صيغ التصغير و شحنها بدلالات مختلفة تثري النص في جانبيه الدلالي و الجمالي.
- أما فيما يخص الأفعال فقد كانت الهيمنة للفعل الماضي الذي يضفي على النص نوع من السردية تلائم وضعية وصف الرحلة التي اتخذها ابن الفارض.
- و من السمات البارزة في مرفولوجية الأفعال الموظفة في الخطاب، سمة الإدغام، حيث شكلت ظاهرة أسلوبية ملفتة للإنتباه، وقد حاولنا أن نجد لها بعض التأويلات و الدلالات، و قد أحالتنا هذه المحاولة على طبيعة السياق الصوفي الذي ينطلق منه هذا الخطاب، و يمكن حصر دلالات الإدغام في:

أ- أنه (أي الإدغام)، آلية تشبع ميل الصوفي إلى الاختزال اللغوي و التكثيف الإيحائي الدلالي.

ب-أنه في حرفيه المدغمين المتشابهين يقابل التشابه بن طرفي حالة الحب الإلهي التي يعيشها الصوفي، وهما: المحب و المحبوب، باعتبار أحدهما أصل والأخر فرع.

- و أيضا هناك سمة أخرى لافتة و مميزة لمرفولوجية الأفعال، وهي سمة الاعتلال، فقد وظف ابن الفارض عدد كبير من الأفعال المعتلة، و قد حملت هذه السمة مجموعة من الدلالات منها:

أ- دلالة المرض و المعاناة.

ب-دلالة المد و اللين للتنبيه والإثارة.

ت-دلالة الشعور بالنقصان الروحي، والفقد و الغربة لدى الشاعر بصفته فرد صوفي.

- أما فيما يخص توظيف الأسماء، فلعل أبرز سمتين يمكن ملاحظتهما هما: صيغة التصغير، وصيغة التثنية، وقد وظف ابن الفارض هاتين الصيغتين لجلب حرف الروي -وهو الياء الساكنة- حيث جاءتا في الغالب في آخر البيت، و هذا يعد براعة من ابن الفارض إذ سعى إلى تطويع كل الإمكانات الجمالية للوحدات المرفولوجية؛ قصد بناء شعرية نصه.

و في المستوى التركيبي الدلالي للخطاب، أمكن ملاحظة مجموعة من السمات التي ساهمت في خلق تفرد هذا الخطاب وتميزه، و منها:

- توظيف جملة الأمر وفق أنماط معينة ترتبط فيها دلالة فعل الأمر بطبيعة الثنائية آمر/مأمور. ثم إن توظيف هذه الجملة جاء في كل المواضع بصيغة الأمر (افعل).

- انزياح الجملة الاستفهامية في غالب الأحيان إلى أغراض دلالية و بلاغية أخرى، مثل: التقرير و الإنكار و التوبيخ ....الخ

و على العموم فقد نوع ابن الفارض في توظيف الأساليب الطلبية في نصه، مما خلق نوع من الحيوية داخله.

- أما فيما يخص توظيفه للجملة الشرطية، فقد تجلى استعماله لنمط متميز؛ يجعل فيه فعل جواب الشرط متقدما على أداة الشرط و فعل الشرط، مما يوحي بتركيز ابن الفارض واهتمامه بالجزاء قبل الشرط.

- وظف ابن الفارض أيقونة التقديم و التأخير كثيرا في يائيته، وهي تستدعي دلالات وإيحاءات متعددة لا يمكن تحديدها إلا من خلال السياق، و لا يمكن البتة ربطها بدلالات ومعاني ثابتة ومقررة سلفا.

- تناولت الدراسة -أيضا- ظاهرة التقابل في اليائية و هو تقابل يقوم على التعارض بين الأنا والآخر، حيث يمثل الشاعر الأنا، في حين يتغير الآخر المقابل بين:

- الآخر المحبوب.
- الآخر العاذل.
- الآخر الوسيط.
- الآخر العاذر.

- و قد ألقت الدراسة نظرة على توظيف التناص في الخطاب، فاتضح أن أنواع التناص المهيمنة هي:
  - التناص مع الخطابات الشعرية العربية القديمة.
  - التناص مع التاريخ.
  - التناص مع النصوص الدينية.
  - التناص مع قواعد النحو.

و مما يلاحظ أن توظيف التناص قد جاء في الأغلب لتوضيح حالات وجدانية و روحانية يعانيها الشاعر، و ترسيخها في ذهن المتلقي.

- و من خلال تطبيق نظرية الحقول الدلالية على اليائية ظهر أن الحقول المهيمنة فيها هي:
  - حقل الاغتراب والبعد.
  - حقل الحب والشوق.
  - حقل المعاناة.

وفي الأخير أتمنى أن تكون هذه الدراسة، قد ساهمت ولو بقسط ضئيل في لفت الانتباه إلى ثراء التراث العربي وغناه، وحاجته إلى دراسات حداثية جادة، بعيدا عن الأحكام المسبقة، وخاصة المكوّن الصوفي منه.

والله الموفق إلى السداد، وهو الهادي إلى سبيل الرشاد.

و الحمد لله رب العالمين

المصادر و المراجع

- القرآن الكريم.

2 ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلومصرية، مصر، ط5، 1981.

3 ابن الجوزي (جمال الدين أبو الفرج عبد الرحمان ابن الجوزي البغدادي)، تلبيس ابليس، دار الفكر للطباعة و النشر، بيروت -لبنان، ط1/ 1421هـ - 2001م.

4 ابن الحاجب الرضي (محمد ابن الحسن الاستراباذي)، شرح شافية ابن الحاجب، تحقيق: محمد نور الحسن، دار الكتب العلمية، -لبنان، ط1/ 1975.

5 ابن الحسين حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سلاج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الاسلامي، بيروت -لبنان،ط3/ 1986.

6 ابن المعتز، كتاب البديع، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الحلبي، القاهرة -مصر، 1945.

7 ابن أم قاسم المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني، نسخة مأخوذة من موقع الوراق على الأنترنت، www.ALWARAQ.com.

8 ابن خلدون، المقدمة، اعتناء: أحمد الزعبي، دار الأرقم، بيروت -لبنان

9 ابن رشيق، العمدة في نقد الشعر، دار صادر، لبنان،ط1 /2003.

10 ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: محمد سلام، منشأة المعارف، الاسكندرية -مصر، ط3.

11 ابن عربي، رسائل ابن عربي، تحقيق: محمد عبد الكريم النمري، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1/ 2007.

12 ابن عصفور الاشبيلي، الممتع الكبير في التصريف، تحقيق: فخر الدين قباوة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت -لبنان، ط1/ 1996.

13 ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت -لبنان، 1992.

14 ابن هشام الأنصاري (أبي محمد عبد الله)، شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، مصر، 2004.

15 أبو السعود حسنين الشاذلي، الأدوات النحوية و تعدد معانيها الوظيفية، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية -مصر، ط1/ 1989.

16 أبو حامد الغزالي، المنقذ من الضلال و الموصل إلى ذي العزة و الجلال، حققه و قدم له: جميل صليبا و كامل عياد، دار الأندلس، بيروت -لبنان ط10/ 1981.

17 أبي الفلاح عبد الحي ابن العماد الحنبلي، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، مكتبة القدسي، القاهرة -(مصر، 1351هـ.

18 أحمد بسام الساعي، حركة الشعر الحديث في سوريا، دار المأمون للتراث، دمشق -سوريا.

19 أحمد درويش، الأسلوب و الأسلوبية (مدخل في المصطلح و حقول البحث و مناهجه)، مجلة فصول، مج5، ع1، مصر ، 1984.

20 أحمد عبد الستار الجواري، نحو المعاني، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت -لبنان، ط/ 2006.

21 أحمد فوزي الهيب، التصنع و روح العصر المملوكي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق -سوريا 2004.

22 أحمد محمد عبد الراضي، القضايا الصرفية و النحوية في حاشية الباجوري على جوهرة التوحيد، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة -مصر، ط1/ 2007.

23 أدونيس، الثابت و المتحول، دار العودة ، بيروت –لبنان، 1977.

24 أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، لبنان، ط2/ 1989.

25 أرسطو، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت –لبنان، 1973 .

26 الحملاوي (أحمد بن محمد)، شذا العرف في فن الصرف، قدم له و علق عليه: محمد بن عبد المعطي، خرج شواهده:أبو الأشبال أحمد بن سالم المصري، دار الكيان، الرياض–السعودية.

27 الربعي بن سلامة، تطور البناء الفني في القصيدة العربية، دار الهدى،عين مليلة الجزائر، ط/2006.

28 الزمخشري (جار الله أبو القاسم محمود بن عمر)، أساس البلاغة، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، 2004.

29 السراج الطوسي (أبو نصر عبد الله ابن علي)، اللمع في تاريخ التصوف الاسلامي، ضبطه وصححه: كامل مصطفى الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت –لبنان، ط1/ 1421هـ، 2001م.

30 الفيروزآبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، ط6/ 1998

31 القشيري (أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن النيسابوري)، الرسالة القشيرية في علم التصوف، تحقيق واعداد: معروف زريق و علي عبد الحميد بلطة جي، دار الخير للطباعة والنشر، بيروت –لبنان، ط1/ 1993.

32 الكلاباذي (أبو بكر محمد ابن اسحاق)، التعرف لمذهب أهل التصوف، ضبطه و علق عليه وخرج آياته وأحاديثه: أحمد شمس الدين ، دار الكتب العلمية، بيروت –لبنان، ط1/ 1993.

33 آمنة بلعلي، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1/ 2002 .

34 بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر الاسكندرية مصر، ط1/ 2006.

35 بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الانماء القومي، بيروت–لبنان .

36 جابر عصفور، مفهوم الشعر، دار التنوير، لبنان، ط3/ 1983.

37 جون كوهين، بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، دار المعارف، مصر، ط3/ 1993.

38 حسن الشافعي وأبو اليزيد العجمي، في التصوف الاسلامي، دار السلام، القاهرة –مصر، ط1/ 2006.

39 رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993.

40 رابح بوحوش، اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، عنابة –الجزائر، 2006.

41 ربابعة موسى، التكرار في الشعر الجاهلي (دراسة أسلوبية)، جامعة اليرموك –الأردن، 1988 ، مؤتمر النقد الأدبي 10–13 تموز.

42 رجاء عيد، التراث النقدي (نصوص و دراسة) منشأة المعارف الاسكندرية –مصر.

43 رضوان الصادق الوهابي، الخطاب الشعري الصوفي و التأويل، منشورات زاوية، الرباط –المغرب، ط1/ 2007.

44 رمضان صادق، شعر عمر ابن الفارض (دراسة أسلوبية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

45 سالم عبد الرازق سليمان المصري، شعر التصوف في الأندلس، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2007.

46 سامي حماد الهمص، شعر بشر بن أبي خازم (دراسة أسلوبية)، جامعة الأزهر، غزة (رسالة ماجستير مخطوطة)، 2007.

47 سعد مصلوح، الأسلوب (دراسة لغوية احصائية)، عالم الكتب، القاهرة -مصر، ط3/ 2002.

48 شرفي عبد الكريم، مفهوم التناص، مقال منشور في دورية (دراسات ادبية)، تصدر عن مركز البصيرة للبحوث، دار الخلدونية، الجزائر، ع2/ 2009.

49 شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، أصدقاء الكتاب، مصر، ط3/ 1996.

50 شوقي ضيف، النقد، دار المعارف، مصر، ط3/ 1974.

51 شوقي ضيف،في التراث و اللغة و الشعر، دار المعارف، القاهرة -مصر.

52 صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، أغسطس 1992 .

53 عاطف جودة نصر، شعر عمر ابن الفارض، دار الأندلس، بيروت -لبنان، ط1/ 1982.

54 عبد الخالق رشيد، العدول الصوتي و تناسب آي الذكر الحكيم، مقال منشور في دورية (دراسات أدبية)، تصدر عن مركز البصيرة للبحوث، دار الخلدونية، الجزائر، ع2/ 2009.

55 عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، دار العربية للكتاب، تونس، ط2/ 1982.

56 عبد العزيز نبوي، في أساسيات اللغة العربية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع،القاهرة -مصر، ط2 /2004.

57 عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، قراءة و تحقيق: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة - مصر، 1984.

58 عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة و التكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4/ 1998.

59 عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية)، دار الحداثة، بيروت -لبنان، ط/1986.

60 عبد الواسع أحمد الحميري، شعرية الخطاب في التراث النقدي و البلاغي، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت -لبنان، ط1/ 2005.

61 عبده بدوي، دراسات في النص الشعري العباسي، دار قباء للنشر و التوزيع، القاهرة -مصر، 2000.

62 عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، دار موفم للنشر، الجزائر، 2000.

63 عدنان بن ذريل، اللغة و الأسلوب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق -سوريا، 1980.

64 عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي،ط1.

65 عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق -سوريا، 2005.

66 عصام مصطفى آل عبد الواحد، المشتقات العاملة في الدرس النحوي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة - مصر، ط1/ 2006.

67 علي شلق، الزمان في اللغة العربية و الفكر، دار الهلال، بيروت -لبنان، ط1/ 2006 .

68 عمر بن الفارض، الديوان، تحقيق: درويش الجويدي، المكتبة العصرية، بيروت -لبنان، ط1/ 2008.

69 عمر بن الفارض، الديوان، شرحه و قدم له، مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط1/ 1990 .

70 فضل حسن عباس، البلاغة فنونها و أفنانها (علم المعاني)، دار العرفان، الأردن، ط4/ 1997.

71 فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق –سوريا، ط1/ 2003.

72 مأمون عبد الحكيم وجيه، العروض و القافية بين التراث و التجديد، مؤسسة المختار، القاهرة –مصر، ط1 /2007.

73 محمد الشايب، النقد الأدبي، ط5 /1973.

74 محمد المبارك، فقه اللغة خصائص العربية، دار الفكر الحديث، لبنان، ط2/ 1964.

75 محمد الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبية عالم الكتاب تونس، 2006.

76 محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981.

77 محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق –سوريا، 1999.

78 محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث، دار الشروق، القاهرة مصر، 1994.

79 محمد عبدالمطلب مصطفى، اتجاهات النقد خلال القرنين السادس و السابع هجريين، دار الأندلس، بيروت – لبنان، ط1/ 1984.

80 محمد علي أبو ريان، الحركة الصوفية في الاسلام، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط/2007.

81 محمد علي عبد الكريم الرديني، فصول في علم اللغة العام، دار الهدى، عين أمليلة الجزائر 2007.

82 محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة و النشر، القاهرة –مصر.

83 محمد كامل حسين، دراسات في الشعر في عصر الأيوبيين، دار الكتاب المصري، القاهرة –مصر، 1958.

84 محمد مشبال، مقولات بلاغية في تحليل الشعر، مطبعة المعارف الجديدة، المغرب،ط1 /1993.

85 محمد مصطفى حلمي، ابن الفارض واالحب الالهي، دار المعارف، مصر، 1971

86 محمد مفتاح، الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء –المغرب، ط3/ 1992.

87 محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم (دراسة نظرية و تطبيقية)، دار الثقافة، الدار البيضاء –المغرب، 1989.

88 مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق –سوريا، 2002.

89 مصطفى حركات، اللسانيات العامة و قضايا العربية، دار الآفاق ، الجزائر

90 مصطفى حركات، نظرية الايقاع (الشعر العربي بين اللغة و الموسيقى)، دار الآفاق، الجزائر 2008.

91 مصطفى حركات، نظرية الوزن، دار الآفاق، الجزائر، 2005.

92 مولاي عبد الحفيظ طالبي، المصطلح الصوتي عند ابن سينا، مقال منشور في دورية (دراسات أدبية)، تصدر عن مركز البصيرة للبحوث، دار الخلدونية، الجزائر، العدد 2/ 2009.

93 نوال مصطفى أحمد ابراهيم، المتوقع و اللامتوقع في شعر المتنبي (مقاربة نصية في ضوء نظرية التلقي و التأويل)، دار جرير، الأردن، ط1/ 2008.

94 نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، دار هومه، الجزائر، 1997.

95 نور الدين السد، المكونات الشعرية في يائية مالك بن الريب، ملتقى علم النفس (مجلة أكادمية يصدرها معهد اللغة العربية)، جامعة الجزائر، العدد14، ديسمبر 1999 .

96 نور الدين السد، تحليل الخطاب الشعري (رثاء صخر نموذجا)، مجلة اللغة و الأدب، جامعة الجزائر، العدد 8/ 1996.

97 ياسين بن عبيد، الشعر الصوفي الجزائري المعاصر (المفاهيم و الانجازات)، صدر عن وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007.

98 يحيى عبد الرزاق الغوثاني، علم التجويد (أحكام نظرية و ملاحظات تطبيقية)، دار الغوثاني، دمشق – سوريا، ط4/ 2004.

99 يوسف حسين بكار، بناء القصيدة العربية، دار الثقافة للنشر، القاهرة –مصر، 1979.

الفهرس